

LES FEMMES
DANS LES TRAGÉDIES DE CORNEILLE

THÈSE
POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

PRÉSENTÉE A LA
FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR
JEANNE LE GUINER



QUIMPER, IMPRIMERIE V^{te} ÉD. MÉNEZ
17, rue du Froust, 17

1920

LES FEMMES

DANS LES TRAGÉDIES DE CORNEILLE

LES FEMMES
DANS LES TRAGÉDIES DE CORNEILLE

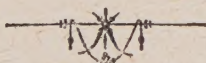
THÈSE
POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

PRÉSENTÉE A LA

FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

JEANNE LE GUINER



QUIMPER, IMPRIMERIE V^o ÉD. MÉNEZ
17, rue du Froust, 17

—
1920

JE DÉDIE CETTE ÉTUDE

à la Mémoire de mon neveu et de mon frère

FRANÇOIS LE GUINER

JOSEPH LE GUINER

tombés en combattant

7 avril 1917 — 26 juillet 1918.

classer que ces figures que La Tour a dessinées ; c'est que l'un et l'autre ont copié la vie. La nature ne crée pas par série, elle fait chaque fois quelque chose de nouveau ; et si la complexité et la variété infinies de ces figures nous ont semblé telles que nous ne pouvions les grouper, que dire, lorsque nous étudions l'activité humaine dans ses formes les plus élevées : l'intelligence, la volonté, le libre arbitre, les passions, la responsabilité et la valeur morale des actions ? Et ce ne sont pas des âmes immobiles que nous avons devant nous, elles vivent ; elles présentent des modifications et des développements qui en rendent l'étude encore plus difficile.

Nous avons groupé les femmes de Corneille en trois chapitres : dans le premier chapitre nous avons placé tous les rôles, c'est-à-dire, les caractères contradictoires, les utilités dramatiques ou psychologiques et les personnages des pièces les moins importantes. Nous avons par ailleurs séparé les héroïnes et les femmes de cour ; ce n'est pas que leurs caractères soient si différents ; mais la solution des problèmes que Corneille leur propose exige des unes de l'héroïsme, et des autres du bon sens. Voilà pourquoi nous les avons séparées.

On pourrait s'étonner de trouver parmi les héroïnes des chefs-d'œuvre, la Marcelle de *Théodore* ; d'une part, cette pièce ne peut être classée parmi les chefs-d'œuvre de Corneille, et, d'autre part, il semblerait plus logique de mettre Marcelle entre ses dignes émules en scélératesse, Médée et Cléopâtre. C'est ce que nous avons fait tout d'abord ; mais nous avons dû l'en retirer. Ce n'est pas à cause de leur scélératesse que nous avons placé Médée et Cléopâtre parmi les rôles, mais parce que les caractères de ces deux femmes ne présentent aucune vérité psychologique : Médée est un personnage irréel et, si chaque fragment du caractère de Cléopâtre s'adapte aux différentes parties du rôle qui lui a été assigné, le tout forme un ensemble contradictoire. Par contre, Marcelle est un caractère homogène puissamment dessiné. Malgré l'apparent paradoxe d'un tel rapprochement, nous avons placé Marcelle auprès des héroïnes. Le problème que Corneille lui pose exige pour être résolu, le sacrifice total que les héroïnes acceptent, en outre de ce point commun, elles ont une ressemblance : c'est leur volonté. Voici la différence : « Les généreux,

nous dit M. Lanson, sont ceux qui ont le pouvoir d'aller au bien que leur raison éclairée leur révèle ; ils ont la volonté forte et une connaissance vraie... Les scélérats sont ceux qui font énergiquement le mal que leur raison égarée leur propose comme bien ; ils ont une volonté forte et une connaissance fausse » (1). Cette connaissance est l'abîme qui sépare les héroïnes de Marcelle, mais elle nous permet de rapprocher Marcelle et Camille. Ces deux femmes n'ont de commun que leur aveuglement ; cependant c'est la prédominance de la passion sur la raison qui conduit Camille vers le sentier que Marcelle a suivi jusqu'au crime. Ainsi, ces deux femmes complètent la leçon morale que nous pouvons tirer de l'étude des caractères des héroïnes.

(1) G. LANSON : *Corneille*, (chap. VI, p. 95).

LES FEMMES

DANS LES TRAGÉDIES DE CORNEILLE

CHAPITRE PREMIER

La femme française telle qu'elle est dépeinte dans le théâtre et le roman contemporains et telle qu'elle est jugée à l'étranger. — La femme française pendant et après la guerre. — L'idéal cornélien et l'idéal français. — Le théâtre de Corneille école de grandeur d'âme et de bon sens.

« Notre siècle a beaucoup de profit à tirer de la
« lecture des ouvrages de Corneille. Vous savez
« qu'il y a des maladies dont on ne peut guérir qu'à
« la condition d'aller respirer l'air pur des monta-
« gnes. Ne pensez-vous pas qu'au moment où il
« semble que notre littérature aspire à descendre,
« il est utile, il est sain de la faire vivre dans le
« commerce d'un grand poète qui la ramène sur les
« hauteurs ? La Bruyère donnait à Corneille cet
« éloge qu'il a peint les hommes tels qu'ils devaient
« être ; nous avons une école aujourd'hui, qui se
« plait à les représenter pires qu'ils ne sont ». (1)

Ce n'est pas annoncer une vérité nouvelle que de parler du tort qu'a fait à la France, aux yeux des étrangers, la littérature d'avant-guerre, théâtre et romans. Mais personne n'est à même de comprendre l'étendue et la profondeur de ce mal comme les Français qui ont vécu hors de leur pays ; car personne ne connaît aussi bien qu'eux, les tendances

(1) Discours de M. Gaston BOISSIER, Secrétaire perpétuel de l'Académie française, au troisième centenaire de Corneille, à Rouen.

que l'on avait à juger les Français et les Françaises tels qu'ils ont été constamment décrits par nos écrivains contemporains, quelques trop rares exceptions mises à part.

Que nous présentaient donc ces écrivains ? Des êtres d'instinct et de veulerie, rarement de raison et de volonté. Ils peuvent être vrais au point de vue psychologique, comme sont vrais tous les cas pathologiques qui sont du ressort des médecins et des tribunaux ; mais ils ne peuvent représenter la vie parce qu'ils en sont l'exception, non plus que notre race, dont ils ne sont que le déchet.

Et c'était notre devoir à nous Françaises enseignant à l'étranger, de faire tous nos efforts pour combattre la mauvaise impression faite par notre littérature actuelle : tâche aisée lorsque nous nous adressions à des lettrés ayant étudié le français depuis leur enfance ; connaissant notre littérature, notre histoire, notre philosophie, notre art, en un mot, notre civilisation ; ayant souvent visité notre pays et connu la vie de famille française ; tâche plus difficile, lorsque nous nous adressions à d'autres moins familiers avec notre littérature classique, ne connaissant de la France que les romans et le théâtre d'avant la guerre et ce qu'en peut voir un touriste qui passe ; tâche ardue et tentatives vouées à l'insuccès auprès des plus nombreux : ceux qui, n'étant jamais venus en France, ne savaient d'elle, que ce que nos ennemis et la plupart de nos écrivains en disaient, alliés, semblaient-il, dans une même même campagne de diffamation contre notre pays et notre race. Ceux-là étaient sévères dans leurs critiques. Pouvions-nous les en blâmer ? Que pouvions-nous leur répondre, lorsqu'ils opposaient leurs romans aux nôtres, leurs saines héroïnes de gaieté

et de raison, vivant leur vie de fidélité, de labeur et de devoir à nos pitoyables névrosées dont la devise était aussi : vivre sa vie, c'est-à-dire la gâcher, détruire son foyer et désagréger sa famille, sans souci des désastres moraux qui pouvaient en résulter ? Lorsque nous disions que ces femmes, que se plaisaient à décrire nos romanciers et nos auteurs dramatiques, étaient l'exception, et que l'exception — c'est-à-dire les honnêtes femmes que de trop rares écrivains nous montraient — étaient la multitude, ils ne nous répondaient pas. Ils nous jugeaient d'après notre littérature et pensaient que ce qui était la généralité ou l'exception dans notre littérature, l'était aussi dans notre vie.

La guerre vint et tout fut oublié. La nation française donna le plus éclatant démenti à ses détracteurs et montra à ses amis qui l'ignoraient ce qu'elle était. Ils virent que cette immoralité qu'on lui reprochait n'était qu'une écume légère qui, montant à la surface, avait tout masqué, parce qu'on s'était plu à l'étaler ; et lorsque vint le grand bouleversement, au lieu du borborygme qu'ils s'attendaient à trouver sous cette écume, ils virent qu'elle cachait des profondeurs insoupçonnées de force morale, de volonté et d'abnégation. Pendant les longues années de la guerre, vivre sa vie, ce fut la donner pour que la France pût vivre la sienne. Pour les femmes qui, elles, ne furent pas à l'honneur du don suprême, vivre leur vie, ce fut remplacer à l'arrière leurs maris, leurs fils, leurs pères, leurs frères qui combattaient au front ; ce fut à la femme, faire valoir le patrimoine de la famille, conduire la charrue, exécuter les travaux pénibles de la récolte et élever les enfants ; ce fut, à l'hôpital, aider de leurs soins et de leur dévouement la guérison des blessés, ou bien, lorsqu'ils devaient mourir,

leur adoucir les derniers moments ; à l'usine, ce fut aussi remplacer leurs soldats dans les travaux les plus durs et les moins féminins ; partout, dans l'agriculture, le commerce et l'industrie, ce fut contribuer à continuer la vie économique de la France, pendant que les soldats la défendaient. Vivre sa vie, ce fut sacrifier à la patrie les affections les plus chères et les plus sacrées ; car pour les femmes, de même que pour les hommes, cette guerre fut un calvaire. Elles le gravirent avec leurs soldats dans une pensée commune de sacrifice et d'abnégation ; comme eux, elles souffrirent et comme eux elles furent déchirées ; mais comme eux elles le montèrent sans défaillance et sans murmure et le montèrent jusqu'en haut, sachant qu'en haut était la rédemption.

La peinture qui a été faite de la femme française par les écrivains contemporains est donc fausse. Au lieu de l'être instinctif, veule et sans raison que l'on a écrit, elle a prouvé qu'elle est une femme d'énergie, d'action et de dévouement.

Maintenant que la France est sortie victorieuse de la lutte, il faut panser ses blessures et la ramener à la vie. La tâche va être lourde aux épaules de ceux qui restent. Ils devront tous apporter à la refaire, la même tenacité que nos héroïques soldats ont apportée à la sauver : c'est le glorieux héritage de nos morts. Il sera pieusement accepté par tous, par les femmes aussi bien que par les hommes, et nous les verrons comme nous les avons vues pendant la guerre : au foyer, seuls soutiens de leurs enfants, leur enseignant l'amour de la patrie, de la liberté, du devoir, de l'honneur, et leur rappelant l'exemple de leurs pères qui lui ont sacrifié leurs vies. Nous les verrons aux champs, à l'usine, à l'école, partout où nous les avons vues hier, partout où l'on aura

besoin d'elles pour la continuation de la vie économique du pays, ou pour enseigner aux nouvelles générations la tradition glorieuse de leurs devanciers. Elles accepteront leur tâche et l'accompliront, parce qu'elles ont déjà essayé leurs forces et ne les ont pas trouvées inférieures à l'effort demandé.

Où trouverons-nous la femme telle qu'elle fut dépeinte avant la guerre ? Sera-ce au foyer silencieux où le père et la mère vont vieillir seuls et tristes parce que jamais plus ils ne seront réconfortés par la tendre affection et l'exubérante gaieté des fils qu'ils ont donnés à la patrie ? Non. Ils avaient, sans arrière-pensée, fait don à la France de ce qu'ils avaient de plus cher, leurs fils ; elle les a gardés ; ils ne murmurèrent pas. Ce ne sera pas non plus chez les veuves dont la tâche d'élever leurs enfants absorbe les pensées et tend toute l'énergie morale et physique. Pas davantage chez les fiancées dont les plus légitimes espérances ont été brisées par la guerre ; elles avaient compris dès le premier appel de la France, que son amour passait avant le leur, et elles se sont effacées sans une plainte. Grandies par leur sacrifice et par leur douleur, elles ne peuvent qu'être dignes de leurs morts, comme les autres, et toutes différeront de plus en plus du portrait qui a été fait d'elles.

La preuve est donc faite aujourd'hui ; elle sera confirmée demain, nous n'en doutons pas, que le théâtre et le roman contemporains qui ont calomnié la femme française, n'ont pas réussi à la corrompre. Leur influence n'a pas été mortelle, heureusement. Mais qui oserait dire qu'elle n'a pas été nuisible ?

Nous avons en France beaucoup de choses à réformer ; en premier lieu notre théâtre et notre roman, si nous ne voulons pas qu'ils restent des obstacles de nature à gêner et retarder notre relèvement.

En attendant l'éclosion d'une littérature plus saine, plus forte, plus digne de notre temps et de notre race, nous ne saurions mieux faire, pour retremper notre énergie, que d'étudier ceux de nos vieux auteurs dont la lecture est plus réconfortante, et, au premier rang de tous, le poète de la volonté, le dramaturge dont le théâtre est une école de grandeur d'âme : Corneille.

Aujourd'hui, plus que jamais, il y a du profit à retirer de la lecture de ses œuvres. « Aux heures décisives, la France, c'est l'âme de Corneille » ⁽¹⁾. Il ne croit pas à une destinée réglée d'avance par la divinité et à laquelle nul ne peut échapper ; ce qui fait cette destinée, c'est le conflit des volontés humaines dressées les unes contre les autres. A la force matérielle, il oppose l'exaltation de la volonté, révélant une puissance intérieure capable de résister à la force adverse, ou de la terrasser. C'est ce que nous avons vu pendant plus de quatre années : au peuple qui se disait prédestiné et qui prétendait l'anéantir, la France opposa une volonté inflexible qui a triomphé.

On a dit que les héros du théâtre de Corneille n'étaient plus des hommes ; qu'ils n'étaient que l'incarnation d'un idéal pour lequel ils oubliaient ou effaçaient en eux les sentiments les plus humains ; que les héros cornéliens n'étaient que des êtres immobiles et figés dans le « *non* » qu'ils opposaient à leurs adversaires.

Qu'avons-nous vu pendant la guerre ? La France n'était-elle pas tendue dans ce « *non* » irréductible qu'elle opposa à ses ennemis ? N'est-ce pas par ce que la volonté de la nation tout entière s'était cris-

(1) M. LANSON : Conférence du 20 février 1915 à la Sorbonne.

tallisée dans ce « *non* » que ses fils combattirent et se firent tuer pour la défendre ? N'est-ce pas aussi parce qu'en ce « *non* » se résumait un tel idéal de liberté et de justice, que la France vit se lever l'une après l'autre, et venir se ranger à ses côtés, les plus grandes démocraties du monde, et que ce « *non* » est devenu ce qu'il est aujourd'hui : la réponse victorieuse des peuples libres aux ambitions des conquérants égoïstes ?

Aujourd'hui nous sommes faits pour comprendre Corneille. On a toujours admiré la grandeur des caractères cornéliens ; il nous a été donné d'en découvrir la vérité. L'homme ne vit pleinement que dans la lutte ; alors, il se surpasse ; aussi, le sublime cornélien, qu'hier encore, nous croyions surhumain, aujourd'hui, nous savons qu'il est simplement vrai.

Mais Corneille ne nous apprend pas seulement que l'homme est fait pour se surpasser dans des crises passagères, où il s'agit d'un sacrifice total qui se décide dans l'éclair d'un instant. Ce poète dont on a fait presque uniquement un maître du sublime, du surhumain, est celui qui nous donne le plus de leçons de sagesse humaine.

Ce n'est pas tant dans les problèmes qu'il pose à ses héros des œuvres secondaires — rois, reines, impératrices ou princesses qu'il fait vivre devant nous — ni dans la solution que ces personnages donnent à ces problèmes, que nous trouvons ces amples leçons de bon sens ; c'est dans l'esprit de sagesse qui détermine leurs résolutions. La différence qui existe entre les héros tragiques des chefs-d'œuvre de Corneille et ceux des œuvres secondaires, n'est pas dans les caractères, mais dans les situations qui, n'ayant rien de tragique, ne comportent pas les troubles violents des premières œuvres ; nous n'y

trouvons par conséquent que des sentiments de demi-teintes, sans violence et sans éclat. Mais, de même que les premiers, ceux-ci ont une vision nette de l'idéal qu'ils doivent choisir, une volonté ferme d'y atteindre, et, comme eux, ils prennent pour y arriver, la voie douloureuse du renoncement. Le sacrifice du sentiment à l'idéal est parfois aussi difficile dans les circonstances ordinaires de la vie, que dans les cas exceptionnels, puisqu'il consiste à se vaincre. Mais, comme le plus souvent, le drame est intérieur, que rien ou presque rien n'en paraît à l'extérieur qui permette de soupçonner la lutte parfois acharnée, toujours douloureuse, que se livrent le cœur et la raison, il passe inaperçu.

La sagesse de ces héros est à la portée de tout le monde : elle consiste, dans toutes les circonstances de la vie, à savoir choisir. Bien vivre, c'est choisir, non ce qui peut procurer une satisfaction immédiate du cœur ou de l'intérêt ; mais ce que la raison nous montre comme étant bien et juste ; ce qui, dans l'avenir, aura le plus de chance de continuer à nous paraître bien et juste.

Voilà les raisons qui nous ont fait entreprendre cette étude. Le sujet que nous traitons est modeste. A l'encontre de Racine, dont le théâtre est féminin, et dont les principaux personnages sont des femmes, celui de Corneille est viril ; mais, quoique dans son théâtre il ait placé les femmes au second rang, nous pouvons dire que les plus hautes, les plus pures et les plus fortes figures de femmes qui aient été mises au théâtre, sont les créations de notre grand tragique français.

CHAPITRE II

LES ROLES

Ce que Corneille étudie dans son théâtre : la vie. — Source d'inspiration : l'histoire. — La fatalité. — Fatalité externe : Œdipe. — Fatalité interne : Médée. — Les caractères contradictoires : Cléopâtre, Rodogune, Léontine. — Les rôles passifs : Sabine, les Infantes. — Les utilités. — Les abstractions. — Les féeries.

Voltaire s'écrie dans son commentaire sur Pulchérie : « Pourquoi Corneille s'obstine-t-il à traiter l'amour ? » Corneille n'a pas exclusivement traité l'amour ⁽¹⁾, il a traité la vie. Comme l'amour se trouve étroitement mêlé à la vie, que dans chacun des problèmes qu'elle nous pose il a sa part plus ou moins importante, Corneille n'a pas plus retranché l'amour de ses tragédies, que nous ne pouvons le séparer de la vie. Dans la vie, comme dans le théâtre de Corneille, il s'accorde avec l'idéal ou l'intérêt que nous poursuivons, ou s'oppose à eux ; l'amour est un épisode, non une conclusion ; il change ou non la direction de la vie, selon qu'on l'accepte ou qu'on l'écarte. Corneille n'a pas été le peintre exclusif de

(1) « Lorsqu'on met sur la scène une simple intrigue d'amour entre les rois, et qu'ils ne courent aucun péril, ni de leur vie, ni de leur Etat, je ne crois pas que, bien que les personnes soient illustres, l'action le soit assez pour s'élever jusqu'à la tragédie. Sa dignité demande quelque grand intérêt d'Etat ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance, et veut donner à craindre des malheurs plus grands que la perte d'une maîtresse. Il est à propos d'y mêler l'amour, parce qu'il a toujours beaucoup d'agrément et peut servir de fondement à ces intérêts, et à ces autres passions dont je parle ; mais il faut qu'il se contente du second rang dans le poëme, et leur laisse le premier. » (CORNEILLE : *Premier discours. — De l'utilité et des parties du poëme dramatique*)

l'amour, ni des passions que nous rencontrons dans ses tragédies : l'amour maternel, conjugal, fraternel, filial ; ni de l'idéal qu'il prête à ses héros, que cet idéal soit l'amour de Dieu, l'honneur, le patriotisme, la liberté. C'est toute la vie qu'il a peinte ; elle a été son modèle ; il l'a étudiée autour de lui et dans le passé, et nous la montre avec tous les problèmes qu'elle peut nous donner à résoudre. C'est pour cela qu'il a pris les sujets de ses tragédies dans l'histoire, non dans la mythologie ; il y a retrouvé les problèmes qui se posent à chacune des générations qui se succèdent ; il les a pris dans des pays divers et à des époques différentes, parce que partout et toujours ces problèmes se ressemblent.

Pour nous transmettre ses leçons, Corneille ne prend pas comme interprètes des demi-dieux, mais des hommes. C'est de l'histoire de l'humanité qu'il tire ses enseignements ; c'est à l'humanité qu'il les donne ; et c'est par des êtres humains qu'il les transmet. C'est à eux qu'il proposera et fera résoudre les questions éternelles qui opposent l'idéal et la passion ; et ce sont des hommes qu'il fera vivre, souffrir, penser et agir devant nous.

Corneille a sa conception de la vie, elle se résume à peu près à ceci : Je sais ce que je fais, je fais ce que je veux. Son théâtre est la glorification du libre arbitre ; il ne veut pas reconnaître cette puissance mystérieuse, supérieure à la volonté humaine : la fatalité. Pour lui, la destinée est le fait de la volonté humaine, et ce qu'un homme peut faire, un autre peut défaire.

C'est pour cette raison que Corneille n'a pas compris le théâtre grec et ne pouvait pas le comprendre ; et lorsqu'il s'est inspiré de Sophocle et d'Euripide pour ses deux tragédies *Œdipe* et *Médée*, nous avons

pu voir à quel point ils lui restaient étrangers.

« Les hommes ont de vaines pensées et ne savent rien ; les dieux accomplissent tout suivant leur dessein ». Cette pensée de Théognis pourrait résumer l'*Œdipe-Roi* de Sophocle. Toute sa vie Œdipe est le jouet de la destinée, de cette puissance mystérieuse qui se joue de lui, l'élève, le précipite et cause son malheur absolu.

Un oracle annonce à Jocaste qu'elle donnera le jour à un fils qui deviendra le meurtrier de son père et l'époux de sa mère. Elle veut faire périr cet enfant. Un berger le sauve ; le Roi de Corinthe l'adopte et l'élève. Dans un de ses voyages, le jeune Œdipe rencontre trois étrangers qui le provoquent ; il en tue deux. A Thèbes, il résout l'énigme du Sphinx et se voit offrir le sceptre et la main de la reine. Monté sur le trône, il veut venger la mort de son prédécesseur, le roi Laïus. Il apprend successivement qu'il n'est pas le fils du Roi de Corinthe, mais un enfant trouvé ; que l'étranger qu'il a tué est Laïus, qu'il est son fils et que, par conséquent, la femme qu'il a épousée est sa mère. Il se crève les yeux, et Jocaste se tue.

Si toute sa vie Œdipe est le jouet de la destinée, toute sa vie il lutte contre elle, ou du moins il a l'illusion de lutter ; car tout ce qu'il fait, tout ce qu'il tente, toutes ses actions ne font que le livrer à l'inévitable fatalité.

Corneille ne pouvait donc comprendre *Œdipe*. Comme ce sujet ne donnait aucune place au duel de l'homme contre l'homme, il a imaginé une banale intrigue de cour : les amours traversées de Dircé et de Thésée. Œdipe est la volonté tyrannique qui veut imposer à Dircé un époux dont elle ne veut pas. Dircé résiste ; et c'est au choc de ces deux volontés que

nous assistons. Le vrai sujet de la pièce n'est qu'un incident accessoire qui permet l'heureux dénouement du roman de Dircé et de Thésée. Les caractères des personnages se ressentent de cette substitution. Œdipe devient un tyran et Jocaste est reléguée au second plan ; elle joue un rôle effacé de quasi-confidente dont l'emploi consiste à donner la réplique aux personnages principaux. Elle est sympathique affectueuse et douce ; bonne épouse et bonne mère, elle s'applique à réconcilier son mari et sa fille. Elle apaise Œdipe irrité contre Dircé et veut calmer Dircé qui veut mourir. Au cinquième acte, elle ne paraît pas ; elle souffre et meurt dans la coulisse.

Dircé est un personnage de l'invention de Corneille. Elle est orgueilleuse, sèche et bornée. Elle aime Thésée parce qu'il est un héros et que tout autre époux serait indigne d'elle. Elle défend son amour contre Œdipe, qui veut lui imposer Émon ; mais elle va trop loin, elle le brave, l'outrage et l'humilie. Dès qu'elle apprend que les dieux exigent le sacrifice d'un membre de la famille, elle s'offre avec un orgueilleux empressement. Mais si elle comprend qu'il soit de son devoir de se dévouer à sa patrie, elle ne comprend pas que Jocaste, pour sauver son peuple du Sphinx ait épousé Œdipe et elle accable sa mère de duretés, lorsqu'elle veut retarder son trépas. Au cinquième acte, en face d'Œdipe, écrasé par la révélation de son malheur, elle s'humanise et s'efforce de le consoler ; mais à part ce cri du cœur :

« Quel crime avez-vous fait, que d'être malheureux ? »

que sa sympathie est donc raisonnable ! Cette situation, la plus pathétique du théâtre ancien et moderne, n'a inspiré à Corneille qu'un mot touchant, et c'est une figurante qui le prononce :

« Et n'osant le nommer son fils, ni son époux,
« Sa dernière tendresse a toute été pour vous. »

Si Corneille ne peut admettre la fatalité externe, ce coup de malheur venu de dehors, que la volonté humaine est impuissante à parer ; il ne conçoit pas davantage la fatalité interne, ce fonds de passion qui reste inconnu de nous, tant qu'il ne nous a pas montré notre capacité de crime et de souffrance.

Les héros cornéliens, sont des êtres clairvoyants, réfléchis et qui se connaissent ; ils sont maîtres d'eux-mêmes et choisissent librement leurs actions. Or, cette liberté est incompatible avec certaines passions terribles qui noient la raison, s'emparent de la volonté et font de celui qui en est le jouet un irresponsable. Ces passions ne peuvent exister que chez des êtres instinctifs ; et lorsque Corneille les prête à ses héros, ils nous paraissent irréels dans le rôle qu'il veut leur faire jouer. Racine comprenait mieux les instinctifs ; ses grandes passionnées et ses scélérates sont plus vraies que celles de Corneille.

C'est ainsi que la Médée de Corneille nous paraît invraisemblable. Euripide a fait de Médée un être instinctif, affolé de passion. Abandonnée par Jason, elle conçoit dans un paroxysme de souffrance cette atroce action de tuer ses enfants. Elle est pathétique. La Médée de Corneille est une femme forte, réfléchie qui délibère froidement et posément : doit-elle accomplir le devoir de vengeance qu'elle s'est imposé envers Jason et tuer ses enfants pour le faire souffrir ; ou se laissera-t-elle toucher par l'amour maternel ? En vraie cornélienne, elle opte pour son devoir et l'exécutera. Elle ne souffre pas à l'idée de tuer ses propres enfants. Corneille a essayé d'expliquer cette situation en orateur habile ; mais en dépit de toutes ses subtilités, il n'y a pas réussi. Il n'y a aucune vérité de

sentiments. Mais comment pouvait-il y en avoir ?

De même que Médée, Cléopâtre a l'apparence d'un être libre, réfléchi, qui choisit ses actions ; mais comme Médée, elle a une passion qui l'absorbe au point de détruire en elle ce qui est humain ; la vie, la vérité paraissent absentes. C'est la plus grande scélérate qui ait été mise au théâtre ; elle est dévorée d'une insatiable soif de domination. Elle serait peut-être une des plus puissantes créations de Corneille, si le personnage se soutenait ; mais il a des invraisemblances. La tâche n'était pas inférieure au génie de notre grand tragique ; mais les défauts du plan la rendaient difficilement réalisable : pour que soit amené le cinquième acte, Cléopâtre accumule les inconséquences.

Les confidences de Cléopâtre à Laonice, nécessitées par le plan de l'ouvrage sont invraisemblables. Cléopâtre possède une grande puissance de dissimulation ; elle ne se fie pas à Laonice et aura soin de lui donner le change sur ses sentiments et sur ses intentions. Et c'est pourtant à cette Laonice que cette reine artificieuse, subtile et dissimulée fait ses confidences au deuxième acte ; elle n'est devant elle qu'une bavarde vulgaire, incapable de résister au plaisir d'étonner sa suivante par un étalage de scélératesse imprudent au dernier point.

Cléopâtre est une ambitieuse très habile ; elle l'a montré au temps du premier Antiochus qu'elle a su amener à se contenter d'un vain titre de roi pendant qu'elle-même conservait la réalité du pouvoir. Pour établir et maintenir une telle situation, la seule énergie de Cléopâtre n'aurait pu suffire ; il lui a fallu beaucoup d'adresse et de savoir faire, car la puissance matérielle n'était pas du côté de la reine ; c'est à Antiochus qu'obéissait l'armée et sans lui,

elle n'eut pu se maintenir sur le trône. Nous voyons que Cléopâtre n'a rien perdu de son habileté lorsqu'au début de la grande scène du deuxième acte, elle dit à ses fils :

« Mes enfants, prenez place. Enfin voici le jour
« Si doux à mes souhaits, si cher à mon amour
« Où je puis voir briller sur une de vos têtes
« Ce que j'ai conservé parmi tant de tempêtes,
« Et vous remettre un bien, après tant de malheurs,
« Qui m'a coûté pour vous, tant de soins et de pleurs. »

elle montre une astuce et une puissance de dissimulation extrêmes.

La seule ambition de Cléopâtre étant de régner et de régner seule — et pour cette ambition elle a déjà commis plusieurs crimes — Rodogune est une menace ; elle est à la merci de Cléopâtre qui a cessé de craindre le roi des Phraates. Cléopâtre doit donc désirer la mort de sa rivale. C'est dans la logique du caractère et de la situation. Mais est-il logique que Cléopâtre tienne expressément à ce qu'elle meure de la main de ses fils et non d'une autre façon ?

Cléopâtre a reconnu que le peuple syrien se bat mal, lorsqu'une femme le commande et elle fait venir de Memphis ses deux fils jumeaux. Elle attribuera arbitrairement la qualité d'ainé et le titre de roi à l'un ou à l'autre ; ce fils, ne sera, en fait, que le commandant des armées de la souveraine ; Cléopâtre conservera, comme sous le règne de son prédécesseur, la réalité du pouvoir suprême.

Le premier soin de la politique habile qu'est Cléopâtre, a dû être d'étudier le caractère des deux frères, afin de fixer son choix sur le plus aisé à maintenir en tutelle. Mais Corneille imagine que Cléopâtre demande, à brûle-pourpoint, à ses deux fils, la tête de Rodogune. Si Cléopâtre se fut avisée d'étudier ses deux fils, elle eut vite compris qu'aucun des

deux princes ne consentirait à devenir le bourreau de Rodogune ; elle lui eût alors envoyé quelques-uns de ses sbires. En faisant cette proposition, Cléopâtre risque de se faire prendre en horreur par ses fils et de compromettre à jamais ses projets de domination occulte. La proposition est d'une invraisemblable maladresse que ne pouvait commettre l'adroite et astucieuse Cléopâtre.

Ces inconséquences de Cléopâtre ne sont que passagères et accidentelles. Le rôle présente une invraisemblance foncière. Cette invraisemblance apparaît dans les monologues où Cléopâtre accumule les fanfaronnades de scélératesse contraires à la vérité de son caractère ; elle n'appartient pas à cette catégorie de criminels qui commettent des crimes pour le plaisir d'en commettre et qui se délectent ensuite de leur souvenir ; il y a en elle trop de force agissante et cette force même en fait un personnage plus sain que Corneille ne la fait paraître dans ses monologues. C'est, dans la conception même du poète, une grande criminelle et non une dégénérée. Elle est de ceux qui se donnent un but et veulent l'atteindre par tous les moyens ; s'ils se vantent de leurs forfaits, ce n'est qu'autant que cela peut être nécessaire pour menacer et effrayer leurs ennemis. Mais seuls avec eux-mêmes, ils cherchent à s'excuser, non à se noircir.

Lorsque Cléopâtre nous montre son âme, nous avons l'impression d'avoir devant nous quelque chose d'irréel, d'impossible ; nous sentons qu'elle est un rôle, non un caractère ; que dans cette pièce, la vérité des deux caractères de femmes a été sacrifiée à la nécessité dramatique ; elles ne sont, en effet, que deux agents mécaniques servant à créer ces situations parallèles où se débattent les deux princes

Antiochus et Séleucus, dont les deux âmes sont, d'ailleurs, si délicatement peintes par Corneille.

Rodogune présente une plus singulière et plus disparate variété de caractères que Cléopâtre ; de même que sa rivale, elle est une simple utilité psychologique et dramatique chez qui l'auteur a sacrifié l'unité de caractère à la nécessité ; chaque fois que nous la voyons, elle paraît entièrement différente de ce qu'elle nous semblait être, et c'est ainsi que nous voyons défiler devant nous quatre Rodogunes différentes : au premier acte, une Rodogune sage, réservée et craintive ; au troisième acte, une Rodogune féroce et maladroite ; au quatrième acte, une précieuse ridicule, héroïne irréaliste de mauvais romans de chevalerie ; au cinquième acte, une Rodogune admirable de sang-froid, de présence d'esprit, d'énergie, de clairvoyance et d'adresse.

Mais avant d'étudier en détail ces caractères de Rodogune, remarquons en passant comme sa situation est illogique et invraisemblable : Corneille a imaginé que Rodogune est à Séleucie. Logiquement, elle ne devrait pas y être ; elle devrait être chez les Parthes. C'est uniquement pour délivrer sa sœur Rodogune, prisonnière de la reine Cléopâtre, que le roi des Parthes a entrepris cette guerre et fait le siège de Séleucie ; et lorsque Phraates a tenu la ville à sa merci, lorsqu'il a amené Cléopâtre à composition, il oublie de faire précisément la chose pour laquelle il était venu : il oublie de reprendre sa sœur ! Au lieu de la mettre en sûreté en attendant l'accomplissement des promesses qu'il a arrachées à Cléopâtre ; il la laisse sans défense à la discrétion de son ennemie (et quelle ennemie !) et s'en va combattre les Arméniens.

Le premier mot de Rodogune délivrée à Phraates

victorieux a été nécessairement : Emmène-moi bien vite ! Et cependant Rodogune est restée à Séleucie. Pourquoi ? Nous l'ignorons, ou plutôt nous ne comprenons que trop : Rodogune est restée à Séleucie, parce que si elle n'y était pas, il n'y aurait pas de pièce.

Une lecture attentive du premier acte ne nous fera découvrir ni un seul mot, ni un seul trait qui démente ce caractère nettement dessiné de douceur inquiète et résignée qui est celui de la Rodogune du premier acte. Et lorsqu'au troisième acte, elle demande à ses deux soupirants la tête de leur mère, rien ne nous a préparés à cette étrange proposition. Comment l'expliquer ? Par l'affolement causé par la révélation de Laonice ? Nous ne le pensons pas. Au cours de son entretien avec Laonice, Rodogune a débattu sa résolution dans un long monologue, puis elle a disserté posément avec les deux frères ; pour justifier son refus de l'offre qu'ils lui apportent, elle argumente avec adresse, maîtresse d'elle-même.

Rodogune était-elle donc réduite à cette fâcheuse alternative ; ou bien de s'abaisser au manège de coquetterie que lui conseillait Oronte, pour se faire de ses soupirants « un rempart » contre leur mère ? Nullement. Elle fait son étrange proposition à l'instant précis où elle vient de recevoir de ses deux soupirants une offre qui montre la grandeur d'âme des deux frères et la profondeur de leur amour pour elle. Elle n'a pas à les mettre à l'épreuve ; à cet instant elle est assurée du respect et du dévouement absolus de ses deux soupirants, elle peut compter sur eux et elle ne peut compter que sur eux. Logiquement, elle doit s'empresser de leur révéler le danger qui la menace et demander leur protection. C'est tellement dans la logique, dans la nécessité de la situation, que pas une jeune fille, princesse ou bergère, n'eut man-

qué de le faire. La Rodogune du premier acte l'eut fait, avec quelque hésitation, parce qu'elle est craintive et réservée, mais elle l'eut fait tout de même parce qu'il le fallait bien. La Rodogune du cinquième acte qui est une personne intelligente et décidée, l'eut fait sans hésiter.

La Rodogune du troisième acte ne le fait pas, parce qu'elle n'est pas un caractère, mais un rôle d'utilité psychologique ou dramatique tour à tour ; Corneille se sert d'elle comme de Cléopâtre pour créer des situations parallèles, et pour étudier certaines réactions de la volonté et de la sensibilité des deux frères : Antiochus et Séleucus aiment Cléopâtre et Rodogune, l'une d'amour filial, l'autre d'amour ; Cléopâtre règne, et Rodogune se voit offrir la couronne par les deux princes ; Cléopâtre veut garder secret jusqu'au dernier moment, l'ordre de la naissance de ses fils jumeaux ; Rodogune veut aussi jusqu'au dernier moment garder le secret de son amour pour l'un ou l'autre des deux frères ; les deux femmes se haïssent et chacune demande aux deux princes la tête de sa rivale, promettant comme récompense, l'une, la couronne ; l'autre, son amour. Voilà la cause des transformations successives de Rodogune. Il a été impossible à une seule Cléopâtre, même scélérate, d'accomplir la lourde tâche que Corneille lui a imposée ; c'est pour cela que nous en voyons deux ; mais il a fallu quatre Rodogunes pour faire un travail analogue.

La Rodogune du quatrième acte a enfin réussi à s'évader de Séleucie. Elle s'est réfugiée à... l'hôtel de Rambouillet. Antiochus l'y a suivie. Le chevalier et la dame de ses pensées font assaut de préciosité ; les sentiments qu'ils expriment sont hors de situation.

L'annonce de la mort de Séleucus, le soupçon d'Antiochus, l'accusation de Cléopâtre, s'abattent comme la foudre sur la tête de la Rodogune du cinquième acte. Elle se redresse sous le choc, accepte le combat. Les deux ennemies sont aux prises. La lutte est rapide, décisive. Entre les mains de Rodogune, Cléopâtre ne pèse rien. Elle égale Cléopâtre en énergie, la surpasse en clairvoyance et en adresse ; elle domine son ennemie, la bat avec ses propres armes, la confond, l'accule au suicide. La scène est d'une puissance dramatique incomparable. Cette héroïne impavide, virile, surhumaine, cornélienne, qu'est la Rodogune du cinquième acte, n'a rien de commun avec la jeune fille timide du premier acte, avec l'enragée du troisième acte, avec la précieuse du quatrième acte. Rodogune est un rôle, ce n'est pas un caractère.

Léontine, d'*Héraclius*, présente une dualité de caractère, très frappante aussi. Dans « ce poème, si embarrassé, qu'il demande une merveilleuse attention », le rôle de Léontine consiste à embrouiller les cartes et à les démêler. Son rôle étant d'importance inégale, Léontine est tour à tour simple utilité dramatique, ou héroïne de premier plan. Il n'y a rien de commun entre la gouvernante sotte, bavarde et craintive des premiers actes et l'héroïque, intelligente femme qui a livré son propre fils à la mort pour sauver *Héraclius* ; qui, ensuite, a substitué ce jeune prince au fils et héritier de *Phocas*, l'usurpateur, le faisant élever à la cour, pendant qu'elle élève dans sa maison, sous le nom de son propre fils, l'héritier de *Phocas*. Elle se métamorphose au quatrième acte, comme une autre Rodogune, aussi cornélienne et aussi imprévue qu'elle ; tenant tête à *Phocas* dans une scène de valeur dramatique égale à la grande

scène de *Rodogune*. Puis elle s'efface de nouveau, et retombe à son niveau habituel.

Auprès des personnages qui ont une influence directe sur l'action dramatique, nous en remarquons d'autres de moindre utilité, ou même sans utilité, êtres passifs, ou simples figurantes, auxquels Corneille mesure parcimonieusement la vie.

Sabine, dans *Horace*, est le témoin immobile et douloureux d'événements qu'elle n'a pas le pouvoir de modifier, ni d'empêcher. Le personnage de Sabine a été imaginé par Corneille. Tite-Live nous représentait les deux familles des Horace et des Curiace rapprochées par un projet de mariage. Corneille nous montre ces deux familles unies par le mariage déjà réalisé d'Horace et de Sabine et à la veille de resserrer leur union par le mariage projeté de Curiace et de Camille. Le sujet du drame ainsi modifié, est plus tragique.

La situation de Sabine est très douloureuse : elle aime Albe, sa patrie d'origine et Rome sa patrie d'adoption. Elle souffre de les voir en guerre ; mais son angoisse doit être poignante lorsqu'est décidé le combat qui va mettre aux prises son mari et ses frères et lorsqu'elle attend l'issue de cette lutte fratricide. Sa douleur doit être grande lorsqu'elle apprend que ses trois frères sont tués de la main de son mari, et lorsqu'elle voit son mari se déshonorer par le meurtre de sa sœur. La malheureuse est frappée dans toutes ses affections. Cependant ce rôle est passif, Sabine n'agit pas, ne fait agir personne ; son influence sur les événements est nulle. Elle est une quasi-confidente, une utilité ; elle sert d'abord à faire l'exposition ; puis, par le contraste de son âme affectueuse, douce et plaintive elle fait ressortir la dureté et la violence des caractères

d'Horace et de Camille. On comprend que ce rôle ne puisse être dramatique ; mais il aurait dû être pathétique ; il ne l'est pas. Ce rôle est trop long ; les discours et les monologues de Sabine sont trop étendus ; ils ralentissent et refroidissent l'action ; et surtout, nous croyons devoir le reconnaître, le rôle de Sabine manque de vérité et de naturel.

Observons, en effet, que Sabine nous émeut surtout à la première scène, lorsqu'elle dit :

« Albe, où j'ai commencé de respirer le jour,
« Albe, mon cher pays, et mon premier amour,
« Lorsqu'entre nous et toi, je vois la guerre ouverte,
« Je crains notre victoire, autant que notre perte. »

elle est touchante parce que son langage est simple, naturel et vrai. Cependant la situation de Sabine ne tardera pas à devenir plus douloureuse encore, mais alors elle va cesser d'être émouvante et deviendra ennuyeuse, parce qu'elle ne trouvera plus un cri de douleur simple et vrai, mais qu'elle nous agacera à force de verbeuse préciosité.

Au deuxième acte, Sabine invite son mari ou son frère à la tuer avant d'aller se battre :

« Qu'un de vous deux me tue et que l'autre me venge ;
« Alors votre combat n'aura plus rien d'étrange. »

Cette extravagante prière se comprendrait si elle était le cri de colère d'une femme que la douleur aurait rendue furieuse. Mais loin de nous être présentée comme un emportement de femme exaspérée, cette étrange proposition est posément et copieusement développée et motivée dans une tirade de quarante vers, hérissée de pointes. Cette préciosité de sentiments violents que l'on appréciait à l'hôtel de Rambouillet, nous choque aujourd'hui.

Sabine et Camille dissertent au troisième acte sur les intensités comparées de leurs douleurs respec-

tives ; mais nous savons que l'heure n'est pas aux froids raisonnements par couplets symétriques.

Au quatrième, puis au cinquième acte elle demande encore la mort, d'abord à son mari, ensuite au roi, et elle appuie sa requête d'interminables et froids raisonnements et l'on ne peut s'intéresser à un personnage si manifestement impossible et irréel.

La plupart des critiques admettent que le rôle de Sabine reprend, au point de vue moral, la supériorité qu'il a perdue au point de vue dramatique. Nous regrettons de ne pouvoir nous associer à cet éloge. Assurément, Sabine n'est pas la révoltée furieuse, la sans-patrie égoïste que Corneille nous montre en Camille. Sabine aime sa patrie, ses deux patries, elle ne se renferme pas, comme Camille, dans la pensée de son infortune personnelle, elle souffre du malheur public. Elle ne conseille pas ouvertement la désertion, comme le fait Camille ; mais, à cet égard, son attitude est équivoque dans les deux dernières scènes du deuxième acte. Si son but n'était pas d'amollir le courage de son mari et de son frère, comment expliquer son exclamation à l'arrivée du vieil Horace :

« Va, cesse de me craindre, on vient à ton secours. » (1)

Et ces mots au vieil Horace à la scène suivante :

« *Malgré tous nos efforts, vous en devez attendre*

« *Ce que vous souhaiter d'un fils et d'un gendre. »*

N'oublions pas non plus qu'au deuxième acte, Sabine menace de se donner la mort.

« Non, non, avant ce coup, Sabine aura vécu.

« Ma mort le prévientra, de qui que je l'obtienne,

« Le refus de vos mains, y conduira la mienne. » (2)

« Ce n'est qu'au désespoir qu'il nous faut recourir,

« Tigres, allez combattre, et nous, allons mourir ! » (3)

(1) Acte II, scène VI.

(2) Acte II, scène VI.

(3) Acte II, scène VII.

Les menaces de suicide sont assurément excusables dans une telle situation ; mais, puisque nous étudions le caractère de Sabine du point de vue moral, nous avons le devoir d'observer qu'elles ne sont pas l'indice d'une grande force d'âme.

Dona Urraque, dans le *Cid*, est un personnage épisodique, sans action, sans intérêt, sans utilité. Au théâtre on a pu retrancher le rôle entier, sans que le public prit garde à cette coupure qui rendait le drame plus vif. L'infante aime Rodrigue sans retour et passe son temps à donner à Chimène ce qu'il n'est pas en son pouvoir de lui donner ou de lui prendre. L'autre infante délaissée, dona Elvire, pas plus que dona Urraque, n'a d'influence sur les événements ; elle les commente selon qu'ils l'affectent ; elle est froide et sans relief ; et, de même que sa mère, encore plus neutre et plus irréelle qu'elle ; elle ne joue qu'un rôle de figurante dans cette pièce.

Le rôle de Créuse, dans *Médée*, consistant uniquement à convoiter la robe de Médée, à s'en revêtir et à mourir. Corneille ne lui a donné que la personnalité strictement nécessaire pour le faire ; le rôle de Mandane, d'*Agésilas*, étant de plaider quand c'est son tour, Corneille lui a donné de l'éloquence, ainsi qu'aux autres personnages, d'ailleurs, car, à défaut d'action ou d'intérêt, la pièce abonde en plaidoiries : Agésilas plaide contre Lysander et Lysander contre Agésilas ; Cotys et Spitridate plaident chacun pour lui ; Xénoclès, lieutenant d'Agésilas, plaide pour l'un ou pour l'autre et contre Cléon, l'orateur grec, qui ne plaide pas ; Mandane enrichit la pièce de trois plaidoiries. La première s'adresse à Spitridate, son frère ; elle a trait à l'égalité des deux sexes en amour ; la seconde est destinée à enseigner Cotys, son amant, les nécessités de la politique ; et la troisième est

dédiée à Agésilas : il s'agit encore de politique ; c'est la plus éloquente de toute la pièce ; c'est aussi la plus longue. Mandane est un orateur de talent.

Aglatide joue dans cette pièce un rôle de bouffon ; elle a de l'entrain et de l'aplomb. Elle fait la chasse au mari avec une infatigable activité ; elle échange son premier fiancé, Spitridate, contre celui de sa sœur, parce qu'il est roi ; Cotys n'approuvant pas cette combinaison, elle lui rend la liberté, s'empare d'Agésilas et le tient.

La Bérénice de *Tite et Bérénice* est une grande âme, noble, désintéressée, plus forte, plus généreuse et plus politique que la Bérénice de Racine ; mais elle est aussi beaucoup plus ennuyeuse ; elle disserte sans cesse et manque de vie ; elle est aussi pétrifiée que Domitie, sa rivale, qui est égoïste et ambitieuse. L'intrigue artificielle de cette malheureuse pièce ne réussit pas à donner à l'une ou à l'autre une apparence de vie.

Nous avons vu que, dans le théâtre de Corneille, l'action étant subordonnée à l'évolution des sentiments, l'auteur a donné à ses personnages une individualité proportionnée à l'importance de leur action ; ou bien, ayant fait une scène d'abord, et essayé d'y adapter toute la pièce et les personnages ensuite, comme dans *Rodogune* et *Héraclius*, il n'a réussi à suivre son plan qu'aux dépens de l'unité de caractère de ses personnages. Mais il arrive aussi que Corneille semble prendre au hasard et jeter dans un drame des personnages quelconques sans rechercher au préalable s'ils peuvent remplir les rôles qu'il leur destine. Alors, ils sont immobiles et glacés, ou même absurdes, ou bien, ils restent une énigme. C'est le cas de Sophonisbe. Corneille veut nous convaincre que c'est par patriotisme que cette femme égoïste,

froide et cynique abandonne Massinisse, son époux, pour épouser Syphax, qui est un parti plus avantageux ; qu'ayant causé la ruine de Syphax, c'est encore le patriotisme qui la pousse à l'abandonner pour épouser de nouveau Massinisse, vainqueur, afin d'éviter l'humiliation de suivre à côté du vaincu le char de Scipion. L'explication toute laborieuse qu'elle est ne peut nous convaincre, car le patriotisme est une passion trop belle et trop noble pour trouver place dans le cœur étroit et desséché de Sophonisbe, incapable des nobles ambitions ou des dévouements qu'elle inspire. La seule passion qu'elle connaisse, c'est un culte agressif, impérieux et fanatique de son « moi ». Sa pensée ne peut aller plus loin ; seulement, elle sait habiller cet implacable égoïsme d'apparences de patriotisme lorsqu'il le faut ; car cette femme habile, incapable de rien faire pour elle, sait habilement se servir des autres. Elle joue supérieurement la comédie de l'amour au vieux Syphax pour l'empêcher d'accepter la paix offerte par les Romains ; et, après que le malheureux Syphax est vaincu, elle n'a pas une parole de pitié pour lui ; elle lui parle avec l'ironie cruelle d'un vainqueur sans générosité à un vaincu, comme un juge impitoyable à un condamné, et le repousse avec mépris. D'autre part, son empressement à épouser de nouveau Massinisse ne vient ni d'un sentiment de patriotisme, ni d'amour, mais de la joie maligne qu'elle éprouve à supplanter sa rivale Eryxe. Sophonisbe est trop glaciale, trop égoïste et trop sèche pour être une amoureuse, une politique ou une patriote.

Roseline et Edwige, de *Pertharite*, n'ont aucune apparence de vérité. Pertharite roi des Lombards a disparu dans un combat. On le croit mort ; il laisse

une veuve, Roseline, et un jeune enfant qui tombent au pouvoir du vainqueur de Pertharite, Grimoald, qui s'éprend de Roseline. Fidèle au souvenir de son époux, elle le repousse. Il la menace : Consentez à m'épouser ou je tue votre fils ! Roseline répond à Grimoald : Je t'épouserai à condition que tu immoles mon fils ! Grimoald se récrie ; Roseline ajoute : Je t'aiderai à tuer mon fils ! Roseline est un personnage absurde. Passons. Grimoald est déjà fiancé à la princesse Edwige, qui l'aime ; elle fait des scènes à l'infidèle Grimoald qui les mérite et à la noble Roseline qui ne les mérite pas. Dans sa rage jalouse, elle promet sa main à son soupirant malheureux Garibalde, à la condition que celui-ci tue l'infidèle Grimoald.

C'est exactement le sujet d'*Andromaque* : à ce moment précis, les situations de ces personnages sont identiques à celles d'*Andromaque* et de *Pyrrhus*, d'*Hermione* et d'*Oreste*, dans la pièce de Racine. Et lorsqu'on voit Garibalde justifier son refus de tuer Grimoald en démontrant à Edwige que s'il le tue, elle ne manquera pas de le prendre en horreur, nous voyons s'ébaucher la suite des sentiments d'*Hermione* et il n'est plus permis de douter que le sujet d'*Andromaque* n'ait été pris dans *Pertharite*.

Observons la jalouse Edwige qui abandonne tout de suite ses projets de vengeance et qui n'a que des velléités d'action. C'est un personnage immobile dont le langage sentencieux et emphatique ne saurait donner ni l'illusion de la vie, ni celle de la vérité. Et comment vivrait-elle dans l'atmosphère irrespirable de cette malheureuse pièce ?

Corneille a prêté à Théodore une passion parvenue au suprême degré de perfection : l'amour de Dieu. Cette passion l'absorbe tout entière, annihile l'instinct

le plus puissant, celui de la conservation, lui substituant le désir du martyre. Une telle passion ne semblerait pouvoir arriver à ce degré de puissance sans une certaine intensité de vie intérieure, une grande force de sentiments ou d'enthousiasme religieux, comme on en peut étudier chez Polyeucte. Théodore, cependant, est terne et froide, immobile, indifférente à la vie et à la mort. Elle se révèle tour à tour comme une dialecticienne habile et vigoureuse, ou comme une précieuse, ce qui est assez inattendu. Elle ne crée pas un seul instant cette atmosphère de mysticisme qui devrait émaner d'elle... « Pour en parler sainement, avoue Corneille dans l'examen de *Théodore*, une vierge et martyre sur un théâtre n'est autre chose qu'un terme qui n'a ni jambes ni bras, et par conséquent point d'action. »

Gardons-nous de nous appesantir sur les caractères d'Andromède et de Cassiope, dans *Andromède* ; de Médée et d'Hypsipile, dans *La conquête de la Toison d'or*. N'oublions pas que ce sont des féeries, genre de spectacle qui diffère essentiellement du drame psychologique qu'est la tragédie cornélienne ; ne prenons pas trop au sérieux ces personnages que Corneille s'est plu à esquisser d'un trait léger.

Et dès d'abord, le style aisé, la versification facile de ces pièces, où nous ne retrouvons rien de la concision puissante, mais laborieuse et tendue du langage cornélien, ne doivent-ils pas nous avertir que l'auteur, amusé tout le premier par la magnificence des décors, par l'ingéniosité et la nouveauté des machines, a écrit ces poèmes en se jouant ?

Observons que les personnages de ces pièces, hommes et femmes, expriment le plus souvent, dans un langage simple et clair, des sentiments qui n'ont rien d'outré. Leurs discours ne visent pas à nous

étonner. Les effets de surprise et d'admiration que recherchent constamment et qu'obtiennent souvent les héros tragiques cornéliens, sont, dans la *Toison d'or* et *Andromède*, obtenus par d'autres moyens.

Mais l'auteur pouvait-il laisser envahir par de simples aptères le domaine réservé au char du Soleil, à Eole, au fringant Pégase qui exécute, nous dit Corneille « un caracol admirable au milieu de l'air », aux dragons, amours et argonautes ailés qui survolent la scène de long en large ?

La tragédie-ballet *Psyché* diffère des deux autres féeries en ce qu'elle n'est pas seulement un spectacle, mais une peinture nuancée du caractère de Psyché. D'autre part, elle diffère des autres œuvres de Corneille, en ce que ce n'est pas le caractère de l'héroïne qui détermine l'action ; mais que l'action, en se déroulant, modifie son caractère et nous donne une Psyché complètement métamorphosée au dénouement.

L'œuvre n'est pas toute de Corneille. Le plan est de Molière ainsi que le premier acte, la première scène du second acte et la première scène du troisième acte. Nous n'apercevons aucune solution de continuité, aucun à coup ne nous fait sentir qu'un des collaborateurs succède à l'autre. La souplesse du génie de Corneille ne se montre pas seulement dans le style, la versification et la forme, mais aussi dans l'esquisse du caractère de Psyché ; car le poète de la volonté et de la raison chante ici la passion pure, il peint en Psyché une âme aussi délicate et idéale que la gracieuse figure que le nom seul évoque.

CHAPITRE III

LES HÉROÏNES

Les différents types de femmes que l'on trouve dans le théâtre. — le type cornélien. — Essais de classification : d'après les passions ; classification de M. Lanson. — Liberté et santé morale. — Les vaincues : Camille, Marcelle. — Les héroïnes victorieuses : Cornélie, Laodice, Émilie, Chimène, Pauline.

L'on trouve dans le théâtre un nombre assez restreint de types auxquels on tend à ramener le caractère féminin : l'héroïne shakespearienne, tendre, délicieuse, abandonnée à celui qu'elle aime ; la femme affolée de passion, capable de crime par fureur jalouse ou par amour ; Racine en a peint des types frappants ; la femme romantique, frêle, langoureuse, tendre, peu différente en somme du type shakespearien. Ces femmes se ressemblent par la spontanéité de leurs sentiments ; elles ne sont ni morales, ni logiques, mais seulement instinctives et leurs actes sont déconcertants parfois, parce qu'elles sont toute sensibilité et toute passion. On pourrait dire qu'elles ne savent pas ce qu'elles font.

Sainte-Beuve, trouvant chez Corneille des femmes d'une raison énergique et saine, conclut d'une façon peu flatteuse qu'elles ne sont pas des femmes. Cette illusion vient de ce qu'il n'est guère d'écrivain avant Corneille, ni même après lui, qui se soit soucié d'étudier chez la femme autre chose que sa passion et ses instincts ; et plus un auteur dramatique donne de faiblesse et de contradictions à ses héroïnes, plus il passe pour bien connaître la femme : la raison et la volonté étant considérées comme un apanage

exclusivement masculin. Corneille a été plus juste. Il a donné à ses héroïnes la raison, l'équilibre et la maîtrise de soi ; mais ayant heurté de front cette idée préconçue — qui s'est encore fortifiée pendant les deux siècles qui nous séparent de Corneille — que la femme est instinctive, illogique et faible, il est devenu lui-même victime d'un préjugé : il passe pour ne pas connaître les femmes ; et l'opinion de Sainte-Beuve est la plus répandue : « Les femmes de Corneille sont des hommes. »

Nous nous sommes rappelé cet autre préjugé séculaire qui veut que toutes les femmes de Corneille se ressemblent et qu'elles soient uniquement préoccupées de servir leur gloire. Nous espérions toutefois qu'il ne nous serait pas impossible de découvrir quelques différences de caractères, ou tout au moins des nuances qui nous aideraient à les distinguer les unes des autres, autrement que par leurs noms ; et, quelque puisse être l'uniformité de leurs caractères, pensions-nous, une femme amoureuse et une ambitieuse n'agissent pas exactement de la même façon pour servir leur gloire ; de même, l'amour maternel et la politique sont deux sentiers différents, même s'ils conduisent au même but. Le classement par passion nous paraissant logique, nous l'avons donc essayé ; et, voulant étudier l'amour maternel, nous avons réuni toutes les mères ; mais nous avons dû rayer les noms de Médée et de Cléopâtre, qui n'auraient pu y figurer que sous la rubrique, les mères ; l'amour maternel chez Cornélie (*Pompée*) ne pouvant donner matière à étude, nous ne l'avons pas retenue ; Arsinoé (*Nicomède*) devait être réservée pour figurer en tête de la liste des belles-mères, lorsque nous en ferions une. De toute la liste nous ne pouvions garder que Marcelle (*Théodore*), mais ce personnage étant

seul à constituer toute la catégorie, nous ne nous y sommes pas attardée et avons abordé l'étude de l'amour conjugal. Mais nous n'avons pas tardé à découvrir que le seul et unique point de ressemblance entre les femmes mariées du théâtre de Corneille, est qu'elles ont chacune un mari, à l'exception de Sophonisbe qui en a deux ; ce qui, d'ailleurs, ne nous donne pas la clef de son caractère ; car, on pourrait, en bonne logique, lui supposer un trop plein d'amour conjugal ; or, il se trouve précisément, que Sophonisbe est la plus sèche, la plus froide et la plus égoïste de toutes les épouses cornéliennes. Nous avons donc abandonné l'amour conjugal après l'amour maternel ; et après nous être rendu compte que le seul point commun qui soit entre les amoureuses, est qu'elles ont chacune un amoureux ; entre les ambitieuses, qu'elles ont chacune une ambition à satisfaire et entre les politiques, qu'elles aiment la politique, nous avons renoncé à classer les femmes de Corneille selon leurs passions.

Cette méthode de classification, possible dans l'étude des caractères du théâtre de Shakespeare ou celui de Racine ne l'est pas dans celui de Corneille. Otez leurs passions aux héroïnes shakespeariennes : vous n'avez plus que des êtres sans force ; ôtez aux femmes de Racine les passions dont elles sont possédées : comme les possédées, dès la minute où elles sont exorcisées, elles cesseront d'agir. Otez leurs passions aux femmes de Corneille, il reste des caractères. Les motifs de leurs actions et le principe de leur force ne résidant pas dans leurs passions, mais dans leur raison et leur volonté ; c'est donc en étudiant dans chacune la raison et la volonté que nous apprendions à les comprendre, à les connaître et à les distinguer les unes des autres.

Ecrivant cette étude deux cent quatre-vingt-quatre années après l'apparition du premier chef-d'œuvre du plus discuté de tous les dramaturges français, nous n'avons pas la prétention d'apporter quelque chose de nouveau. A chaque pas, notre opinion rencontre ou contredit celle de critiques plus autorisés que nous, et cela ne laisse pas de rendre notre tâche ardue et ingrate ; mais, puisque nous voulons étudier les caractères des femmes de Corneille, nous ne croyons pouvoir mieux faire que de citer le passage du livre de M. Lanson, qui s'y rapporte : « Il y a « trois catégories dans l'ordre de la volonté : les « généreux, les scélérats, les faibles. Les généreux « sont ceux qui ont le pouvoir d'aller au bien que leur « raison éclairée leur révèle ; ils ont la volonté forte « et une connaissance vraie : c'est le Cid, Polyeucte, « Cornélie, Nicomède, Sertorius, Suréna. Les scélérats « sont ceux qui font énergiquement le mal que « leur raison égarée leur propose comme bien ; ils « ont la volonté forte et une connaissance fausse : « tels sont Cléopâtre, Attila, tel ce Phocas, qui voudrait « vouloir et à qui manque, non la puissance, « mais le motif de se résoudre ; c'est la pire misère « qu'un esprit plein de ténèbres avec une volonté « sans défaillance : avoir l'arme en main et ne pas « voir où est l'ennemi. Enfin les faibles : et vraiment, « il n'y a pas à distinguer ceux qui ont ou n'ont pas « une connaissance vraie, ceux qui ont bonne ou « mauvaise volonté. Car, où la volonté n'est pas, elle « ne saurait être ceci ou cela. Ils sont faibles : qu'im- « porte que leur visage regarde du côté du mal ou « du côté du bien, si leurs pieds ne les en rapprochent « jamais ? Ils ont l'âme molle, serve de la passion, « de l'égoïsme, des circonstances ; une connaissance « confuse et contradictoire, séduite par mille objets,

« sans s'attacher à pas un. Ils veulent bien faire et
« font le mal ; ils sont tentés du mal et s'y laissent
« trainer. Tels sont Félix, Prusias, Ptolémée, Valens,
« Perpenna : tel, à sa façon, ce Cinna si mobile, si
« médiocre, âme de Chambellan dans un emploi de
« Brutus ⁽¹⁾ ».

Mais, lorsque nous avons classé nos héroïnes selon qu'elles sont généreuses, scélérates ou faibles, nous devons encore nous arrêter. Les généreuses n'ont de commun que leur générosité ; elles sont si différentes les unes des autres qu'il est impossible de les étudier ensemble. Les trois scélérates, Médée, Cléopâtre et Marcelle sont tellement dissemblables malgré leur commune scélératesse, que la seule chose que l'on puisse faire, lorsqu'on les a mises ensemble, c'est de se demander laquelle est la plus scélérate. Corneille a dosé d'une façon différente en chacune de ses héroïnes, la raison, la volonté, les passions et les faiblesses, et nous pourrions aller et venir dans sa galerie de portraits et chercher vainement sur ces figures une ressemblance qui nous permette de les comparer entre elles et de dire : En voici deux qui pourraient être sœurs !

Et non content de les avoir faites si dissemblables, Corneille a varié à l'infini le mécanisme ingénieux et parfois compliqué des circonstances par lesquelles il met en mouvement ces caractères si divers, celui des caractères qu'il oppose les uns aux autres et les problèmes qu'il donne à chacun à résoudre ; ainsi, chacune des femmes de Corneille reste un type unique de son espèce. Alors, soit qu'on les classe selon leur valeur morale, ou selon qu'elles sont des héroïnes de chefs-d'œuvre, des femmes de cour ou des utilités

(1) G. LANSON : *Corneille*, (Chap. VI, p. 95).

dramatiques, soit qu'on bouleverse cet ordre pour faire un classement par passions, il faut bien que soit racontée l'histoire de chacune ; car aucune ne peut être considérée comme le type ou le modèle d'une série.

Nous montrant d'un côté, chez ses héroïnes, leurs instincts, leurs faiblesses, leurs illusions, leur amour de soi, Corneille leur a donné d'autre part le domaine ou l'empire des idées, qui représentent leur liberté. C'est cette idée de liberté qui forme la trame de l'œuvre cornélienne ; l'étude générale de son théâtre, ou l'étude particulière de chaque personnage, n'en est que l'illustration. Toute sa vie il semble que Corneille ait été absorbé par la contemplation de ce même objet. Il en a découvert la beauté et la poésie ; il a mis son enthousiasme et son génie à le peindre.

Mais cette liberté ne pourra exister chez les héroïnes cornéliennes, que dans la mesure où Corneille leur aura donné la santé morale : leur raison résistera ainsi aux plus rudes épreuves, gardera toute sa lucidité et les conduira sûrement vers le but, même dans les plus violentes tempêtes. Mais, si Corneille excelle à nous dépeindre cette santé morale que possèdent la plupart de ses héroïnes, il sait aussi nous montrer son absence chez certaines autres : dans les mêmes épreuves dont les premières sortent victorieuses, elles sont submergées, entraînées par leurs passions, comme des épaves. A la mort de sa fille, Marcelle (*Théodore*) perd l'équilibre qu'elle avait gardé jusque là, et agit dans un accès de folie furieuse ; la santé morale de Camille est si précaire, que nous savons qu'elle ne résistera pas au premier choc ; l'ambition féroce, dont est dévorée l'intelligente et active Cléopâtre, est, dans le domaine moral, comme une sorte d'excroissance parasitaire, qui

détourne et absorbe la sève de ses facultés, dessèche ses sentiments et annihile jusqu'à ses instincts.

Ne pouvant concilier son amour avec l'idéal de ceux qui l'entourent, Camille — ardente, impétueuse — repousse l'idéal, prend parti pour la passion et se fait tuer. La légende historique, où Corneille puise le sujet de la tragédie d'*Horace*, rapporte qu'Horace tua sa sœur. Dans la tragédie de Corneille, ce meurtre devait être expliqué par les caractères d'Horace et de Camille. Aussi Corneille a-t-il fait d'Horace un soldat brave, dévoué à sa patrie, mais borné, orgueilleux et brutal ; et en même temps, il a donné à Camille un caractère violent et impulsif. Elle est déséquilibrée, sujette aux contradictions, aux brusques alternatives de joie et de tristesse, d'enthousiasme et de dépression. Irrésolue, incertaine, agitée de vagues inquiétudes, tantôt elle pleure sur les vaincus, tantôt elle laisse éclater une joie étrange à la nouvelle du combat qui va se livrer. Elle consulte un devin grec qui lui annonce qu'elle sera à jamais unie avec son Curiace ; interprétant favorablement cet oracle ambigu, la voilà ranimée et joyeuse. Mais la nuit elle fait « mille songes affreux », et elle se reprend à désespérer.

Dès que Camille aperçoit Curiace, elle s'écrie :

« Curiace, il suffit, je devine le reste ;
« Tu fuis une bataille à tes yeux si funeste,
« Et ton cœur, tout à moi, pour ne me perdre pas,
« Dérobe à ton pays le secours de ton bras. » (1)

Cette idée de la désertion de Curiace est pour le moins inattendue ; Camille n'est pas sans connaître la noblesse d'âme de Curiace ; elle manque de bon sens. Elle montre la même inconscience lorsqu'à la scène V du 2^e acte, elle supplie Curiace de renoncer

(1) *Horace*, acte I, scène 2.

au combat. Tout ce qui n'est pas son amour — sentiment de l'honneur, devoir envers la patrie — n'existe plus pour elle ; elle trouverait tout naturel que Curiaac démentit, d'un seul coup, toute une vie d'honneur et de devoir. Curiaac lui parle le langage de la raison et du devoir ; mais elle ne le comprend pas : ce devoir, que Curiaac juge si impérieux, est à ses yeux une trahison.

Lorsqu'elle apprend la mort de son fiancé, elle reste accablée et silencieuse, et le vieil Horace n'a pas un mot de consolation pour sa malheureuse fille ; il lui reproche ses larmes :

« Il sied mal d'en verser où l'on voit tant d'honneur. »

La mort du fiancé qu'aimait sa fille n'est à ses yeux qu'un accident facilement réparable :

« En la mort d'un amant vous ne perdez qu'un homme

« Dont la perte est aisée à réparer dans Rome ;

« Après cette victoire il n'est point de Romain

« Qui ne soit glorieux de vous donner la main. » (1)

L'intention du vieil Horace est louable mais une telle maladresse est inconcevable chez un vieillard qui a l'expérience de la vie ; lorsqu'il invite Camille à bien recevoir son frère, qui va se présenter devant elle, couvert du sang de son fiancé, il est plus mal-adroit encore :

« Cependant, étouffez cette lâche tristesse ;

« Recevez-le, s'il vient, avec moins de faiblesse ;

« Faites-vous voir sa sœur, et qu'en un même flanc

« Le ciel vous a tous deux, formés d'un même sang. »

Il est certain qu'un père — je ne dirai pas tendre — mais sensé, rien de plus, eût doucement conduit la pauvre Camille à sa chambre, l'eût confié à l'officieuse Julie, et lui eût bien recommandé d'éviter, pour quelque temps, la vue de son frère. Mais alors, le drame

(1) Acte IV, scène 3.

était fini ; or, comme il est nécessaire que la douleur de Camille se transforme en exaspération, il faut qu'elle entende le cri de triomphe et de fierté du vieil Horace à la nouvelle de la victoire de son fils :

« O mon fils ! O ma joie ! O l'honneur de nos jours !

« O d'un Etat penchant l'inespéré secours !

« Vertu digne de Rome, et sang digne d'Horace !

« Appui de ton pays, et gloire de ta race ! (1)

Il faut qu'après ce cri de triomphe, qui glorifie celui qui vient de briser son bonheur, elle entende les paroles de tendresse de son père pour celui dont l'exploit la fait tant souffrir :

« Quand pourra mon amour baigner avec tendresse

« Ton front victorieux de larmes d'allégresse ? (2)

Blessée par les paroles du vieil Horace qui ne veut pas de ses larmes et par la façon détachée dont il considère le coup qui vient de la frapper, il faut encore qu'elle entende la comparaison maladroite du coup qui les frappe, Sabine et elle :

« Il me faut à Sabine en porter la nouvelle ;

« Le coup sera sans doute assez rude pour elle,

« Et ses trois frères morts, par la main d'un époux,

« Lui donneront des pleurs bien plus justes qu'à vous. »

Et c'est à la pauvre Camille que ces paroles s'adressent, elle qui aurait tout sacrifié — frères, famille, honneur, patrie — à son amour ! Camille est profondément irritée :

« Tu blâmes ma douleur, et l'oses nommer lâche !...

Elle se plonge dans sa douleur, et en un admirable monologue, elle repasse en son esprit les diverses révolutions de son âme et les péripéties du sort dont elle a été le jouet. Elle accroit ainsi sa douleur et sa colère ; elle s'insurge contre la brutalité de son père

(1) Acte IV, scène .

(2) *Ibid.*

et de son frère, s'excite à la révolte et se prépare à insulter son frère vainqueur. Le brutal orgueil d'Horace la pousse à bout :

« Ma sœur, voici le bras.....
« Le bras qui.....
..... enfin voici le bras
.....

cet orgueil met, naturellement, le comble à sa fureur. Au cours d'une scène d'une violence extrême, elle outrage son frère, elle s'acharne et veut se faire tuer par lui.

Horace, on doit lui rendre cette justice, a bien supporté les outrages qui le visaient personnellement ; mais lorsque Camille maudit la patrie, lorsque dans des imprécations d'une violence inégalée, elle appelle sur Rome le courroux et les feux du ciel, Horace, à son tour, devient furieux et tue sa sœur.

Nous étions prêts à excuser l'irritation de Camille contre son père et son frère, si durs, si brutaux, si indifférents à sa douleur ; mais à cet instant tragique, les malédictions de Camille contre Rome mettent en pleine lumière le côté antipathique de son caractère, son égoïsme, sa méconnaissance absolue du devoir patriotique, et nous sommes préparés à l'acquiescement d'Horace.

Ainsi la vérité historique a sa justification dans la vérité psychologique et dramatique. Le meurtre de Camille n'est pas excusé, mais il est expliqué avec une vraisemblance parfaite et un art consommé.

Le caractère de Marcelle est plus vrai que celui des deux autres scélérates, Médée et Cléopâtre. Corneille lui a donné une passion qui l'absorbe tout entière et la conduit au crime. Mais, à l'encontre de Médée et de Cléopâtre, avant de frapper des victimes innocentes, elle ne délibère pas posément et tran-

quillement si elle épargnera ou non ses victimes. La violence de sa souffrance la rend impitoyable et aveugle dans sa fureur de bête fauve, qui tue pour venger son petit.

Jules Lemaitre a été injuste lorsqu'il a dit que Marcelle était plus abominable et plus impitoyable que la Cléopâtre de *Rodogune*. Il est aisé en comparant les deux femmes de réfuter ce jugement.

La vie de Cléopâtre n'est qu'une succession de forfaits. C'est une ambitieuse féroce qui a conquis le pouvoir royal et s'y est maintenue par le crime. Elle a asservi à sa volonté ceux qui pouvaient lui être utiles, et a supprimé, les uns après les autres, ceux qui pouvaient lui nuire. Lorsqu'elle pense que ses deux fils sont devenus une menace pour son ambition, elle décide sans émotion, sans remords, de les faire périr, comme elle a fait périr tant d'autres. L'ambition a tué en elle toute humanité et a annihilé le premier et le plus puissant de tous les instincts chez la femme : l'instinct maternel.

Or, Marcelle ne connaît qu'un sentiment, c'est l'amour maternel. Jusqu'au moment où sa fille meurt, Marcelle a été une honnête femme : bonne épouse, bonne mère, et, ce qui est mieux encore, généreuse belle-mère. Ses générosités étaient intéressées, il est vrai ; car, si elle comble Placide de bienfaits, c'est parce que sa fille Flavie l'aime et qu'elle espère que Placide, sinon par amour, au moins par intérêt, l'épousera. Nous ne pouvons reprocher à Marcelle d'être intéressée ; si elle ne l'était pas, elle contrasterait trop avec son entourage ; car l'égoïste et faible Valens, de même que son fils Placide, exploitent cet amour maternel et le crédit que Marcelle possède à Rome, pour se faire donner rangs et honneur qu'ils ne méritent pas, et qu'ils n'obtiendraient jamais sans

elle. Qu'obtient Marcelle en retour de tous ces bienfaits ? Placide la paie du plus insultant mépris et Valens lui oppose une force d'inertie absolue. Qu'y a-t-il d'étonnant alors, à ce qu'une femme violente et primitive comme Marcelle, affolée de douleur devant la mort de sa fille, sente cette douleur se métamorphoser en haine et cherche à se venger de celui qui est la cause de cette mort, en le faisant souffrir dans son amour, comme sa fille a souffert dans le sien, jusqu'à la mort ?

Marcelle est criminelle parce qu'elle frappe des innocents. Pour venger sa fille elle fait périr l'innocente Théodore que Placide aime sans retour. Pourtant notre pitié ne va pas à la victime ; c'est que Théodore est si froide, si indifférente, que la vie ou la mort lui importent peu ; rien ne lui procure ni joie, ni souffrance ; elle est une abstraction. Notre sympathie se détourne de Placide, bien que nous sachions qu'il est libre d'aimer qui il veut et malgré la souffrance que nous le voyons endurer à la mort de Théodore, souffrance telle, qu'il ne peut plus supporter la vie ; parce que nous nous rappelons qu'il a raillé et insulté la douleur des autres, qu'il s'est montré impitoyable devant l'agonie de la triste Flavie, lorsque Marcelle l'ayant supplié une dernière fois de venir dire une parole d'amitié à sa fille mourante ; — non pour la rappeler à la vie, il était trop tard, mais pour adoucir ses derniers moments — il lui a refusé l'aumône d'un peu de pitié.

Nous n'avons pu nous défendre d'une certaine pitié pour Marcelle : son rôle n'est qu'un cri d'angoisse, un vain appel à la pitié, puis un rugissement de haine. Elle n'a ni l'habileté, ni la dissimulation, ni le sang-froid de Cléopâtre ; se heurtant d'un côté au mépris insolent de Placide et de l'autre à l'hostile inertie de

Valens ; son angoisse s'exprime en haine exaspérée. Enfin, après avoir vengé la mort de sa fille, ne pouvant survivre à sa perte, elle se tue. Lorsque nous considérons Marcelle, elle nous apparait comme une redoutable bête fauve ; mais si nous la comparons à Médée et à Cléopâtre, comme elle est pathétique !

Par le rétrécissement de leur conscience qui les rend incapables de comprendre et d'admettre autre chose que leur égoïsme, Camille et Marcelle se ressemblent. Camille ne va pas jusqu'à l'action, et n'est pas une scélérate ; mais elle a une manière de penser identique à celle de Marcelle et de Cléopâtre. Sa passion la possède entièrement, elle l'aveugle et l'empêche de comprendre qu'au dessus de l'amour, il y a le devoir patriotique. De même Marcelle aveuglée par son amour maternel ne veut pas admettre que Placide est libre d'aimer selon son choix et Cléopâtre ne peut comprendre que ses fils ont droit au trône, droit à la vie, droit à l'amour. Elles ont toutes trois réduit leurs passions à l'égoïsme, et mis cet égoïsme au-dessus de tout.

Plaçant ses héroïnes entre leur idéal moral et la satisfaction de leurs passions, Corneille passera en revue l'une après l'autre, les idées impérieuses pour lesquelles il est beau de renoncer aux douceurs de la vie : l'honneur chevaleresque, le patriotisme, la liberté, l'amour de Dieu. Ce ne sera pas toujours à ses héroïnes que Corneille fera résoudre ces grands problèmes ; il leur donne un idéal plus modeste de vertus familiales ; car elles sont dans son œuvre ce qu'elles sont dans la vie : les gardiennes du foyer. Aussi représenteront-elles souvent pour les héros cornéliens les joies de la vie qu'il faut sacrifier à un idéal supérieur. Mais, que leur idéal s'oppose à celui des héros, ou qu'il soit identique, nous ne les voyons

jamais, ni les unes, ni les autres, renoncer spontanément à leurs passions, pour suivre leur idéal. Pas plus que les héros cornéliens, les héroïnes ne sont des impulsives ; comme eux, elles réfléchissent, délibèrent, pèsent les motifs qui peuvent déterminer leur choix ; et comme elles ne font pas que penser, mais qu'elles sentent profondément, l'action intérieure est, à ce moment, très forte : car, dans le combat acharné que se livrent en elles la passion et la raison, tantôt l'une, tantôt l'autre semble prendre le dessus et s'emparer victorieusement de leur volonté. Aussi, le tragique des œuvres cornéliennes réside-t-il moins dans les actions qui suivent ces délibérations, que dans les délibérations elle-mêmes. C'est à ce moment qu'elles font leur sacrifice et qu'elles souffrent le plus ; une fois leur résolution prise, elles vont plus facilement vers le but : elles savent où elles vont, pourquoi, elles y vont, et elles veulent y aller.

Corneille aimait à peindre quelquefois ces personnages un peu abstraits en qui s'incarne une idée. Cornélie, Laodice et Emilie sont la personnification d'un idéal de liberté. Mais alors que les deux romaines, Cornélie et Emilie représentent la Rome républicaine et veulent, l'une, l'arracher à la domination d'un vainqueur victorieux, l'autre la venger de l'oppression d'un tyran ; Laodice, reine d'Arménie, brave cette même puissance romaine devant laquelle les rois asiatiques tremblent et rivalisent de bassesse.

Cornélie est une des plus belles figures du théâtre de Corneille. Veuve de Pompée, vaincu à Pharsale par César et assassiné en Egypte par l'ordre du faible et craintif Ptolémée, elle veut, non-seulement venger son époux, mais aussi la défaite de Pharsale. Elle n'accepte pas comme définitif le triomphe de César : à ses yeux, cette mort ne peut mettre fin à une lutte

qui n'était pas celle de deux hommes, mais de deux partis. Pompée mort, l'idéal qu'il défendait subsiste, et Cornélie est résolue à continuer la lutte jusqu'au triomphe final.

Mais ce devoir que Cornélie est résolue à accomplir, s'annonce beaucoup plus difficile qu'elle ne l'avait d'abord pensé. Cette difficulté ne naît pas du fait que Cornélie est momentanément au pouvoir de César, et qu'elle est prisonnière ; cette situation matérielle peut empêcher la réalisation de son projet, mais elle est impuissante à lier sa volonté : c'est l'admiration, que la générosité et la grandeur d'âme de César imposent à Cornélie, qui menace d'enchaîner cette volonté.

C'est que Cornélie est une femme malheureuse et qui souffre. La situation de Pompée, fuyant vers l'Egypte, après le désastre de Pharsale, est tragique ; mais celle de Cornélie, débarquant à Alexandrie, est plus désespérée encore. Ce vaincu, ce fugitif, ayant tout perdu, avait un dernier espoir : c'était d'être accueilli par un roi qui lui devait son sceptre. Mais quel espoir pouvait rester au cœur de la malheureuse Cornélie, après avoir vu le meurtre de Pompée s'accomplir sous ses yeux ? Elle a tout à redouter de l'ingrat Ptolémée ; elle est seule dans sa douleur, la tempête a dispersé les siens, elle est loin de son pays. Elle pense trouver en César un vainqueur implacable et cruel ; cependant son âme ne s'émue pas à la pensée des supplices, car elle est arrivée à ce degré du malheur où désespérant de tout, on ne craint plus la mort parce qu'elle apparaît comme une délivrance. Elle attend, calme et fière.

Mais, au lieu du vainqueur triomphant qu'elle s'attendait à voir, c'est un homme qui déplore avec elle la mort de Pompée et rend hommage à ses

vertus. Et le premier usage que fait ce vainqueur de la puissance que lui donne sa victoire, est de protéger la veuve du vaincu, de faire qu'elle soit honorée dans cette ville d'Alexandrie, comme une dame romaine ; « c'est-à-dire, un peu plus qu'on n'honore la reine », et de punir les assassins de son ennemi d'un châtement immédiat. Cornélie n'attendait plus ni pitié, ni sympathie de personne ; elle s'était préparée stoïquement à souffrir encore et les supplices l'eussent trouvée prête. Cette générosité de César surprend et trouble son âme ; elle ne peut s'empêcher d'admirer cet homme, alors qu'elle voudrait seulement le haïr, et un grand combat se livre en elle. Elle en sortira victorieuse, car elle connaît son devoir, et pour elle, le connaître, c'est être résolue à l'accomplir. Elle est vraiment romaine, lorsqu'elle sauve la vie de César, en l'avertissant du complot qui se trame contre lui : si elle veut se venger de César, c'est au grand jour, en combat loyal et non en laissant commettre un assassinat qui serait un second attentat d'un roi vassal contre la souveraineté romaine. Dans cette lutte pénible où le sentiment est aux prises avec le devoir de vengeance, Cornélie raisonne et déclame beaucoup, et l'expression de sa haine nous semble parfois outrée. Mais n'est-ce pas parce qu'elle craint de faiblir en s'abandonnant à l'admiration, qu'elle se rappelle sans cesse ce devoir impérieux et qu'elle invoque cette haine qui lui en rendra l'accomplissement plus facile ?

Cornélie doit maîtriser toute l'émotion que produit en elle l'humanité qu'elle a trouvée chez cet ennemi, quand elle était dans une détresse absolue. Quelle souffrance pour cette femme qui ne le cède pas à César en générosité, de sentir que son devoir est d'user contre César lui-même de cette liberté qu'il

lui donne ! Mais elle est chef de parti, elle a un rôle à jouer. Cependant, si elle est résolue à agir, si extérieurement elle paraît impassible, ou même implacable, « le dedans n'est que trouble et que confusion ». C'est par là que Cornélie est à la fois grande et humaine.

La jeune reine d'Arménie, Laodice, orpheline, a été élevée à la cour de Prusias, roi de Bithynie et promise au prince héritier de Bithynie, Nicomède ; elle aime son fiancé, elle en est aimée. La marâtre de Nicomède, Arsinoé, et le vieux Prusias, docile instrument des volontés de sa femme, s'efforcent de rompre ce projet de mariage et d'obtenir pour Attale, fils de Prusias et d'Arsinoé, le trône d'Arménie avec la main de Laodice. L'ambassadeur romain Flaminius signifie à Laodice les volontés du Sénat romain : Rome s'oppose au mariage de Nicomède et de Laodice ; le candidat de Rome c'est Attale.

Laodice brave Prusias, Arsinoé et Flaminius ; elle refuse Attale et garde sa foi à Nicomède ; puis comme l'intrigante Arsinoé a obtenu l'arrestation de Nicomède qui va être emmené à Rome en otage, Laodice aide à la délivrance de son fiancé en suscitant une sédition dans la capitale de Prusias. Maîtresse, avec Nicomède, de la situation, elle pardonne, comme lui, à Prusias et à Arsinoé.

Le caractère de Laodice est très tranché. Par un de ces contrastes qui lui sont familiers, au couple abject, Prusias-Arsinoé, Corneille oppose le couple héroïque, Nicomède-Laodice. Laodice est une âme haute et généreuse, loyale, fidèle, portant très haut l'orgueil de sa double dignité de reine et de fiancée d'un héros victorieux ; elle ne saurait déchoir et ne sera jamais la femme d'Attale, ni la vassale de Rome.

Inaccessible à la crainte (1), intrépide jusqu'à la témérité, elle brave Flaminius et la puissance romaine. Elle est magnanime dans la victoire. Dialecticienne habile, elle manie supérieurement l'ironie, mais elle en use imprudemment et en abuse quelquefois : lorsqu'elle s'emporte — acte V, scène 6 — sa bravoure dégénère en jactance.

Tel est le caractère de Laodice ; observons sa ressemblance avec celui de Nicomède ; les deux figures semblent même coïncider trait pour trait.

Cependant Laodice est plus fine et plus pénétrante que Nicomède ; elle a plus de lucidité que lui et voit tous les dangers qu'il court, car elle ne se fait point d'illusions sur les sentiments paternels de Prusias ; elle sait que les victoires et les conquêtes de Nicomède, au lieu d'inspirer de l'admiration et de la reconnaissance à Prusias, n'ont causé chez lui que de la jalousie et de la crainte ; que la faiblesse de Prusias en fait un instrument dangereux dans les mains de l'astucieuse Arsinoé. Elle met Nicomède en garde contre la ruse de ses ennemis ; elle lui explique les raisons de craindre et d'espérer.

Malgré sa fermeté et sa force presque viriles, Laodice est très prenante, car elle est pénétrée

(1) Sans doute s'ils parlent de crainte, au lever du rideau, c'est d'une crainte qu'ils ont pour l'autre ; Laodice dit à Nicomède :

« Mon cœur épouvanté se refuse à la joie,

« Je vous vois à regret et mon cœur amoureux

« Trouve la cour pour vous un séjour dangereux ».

Nicomède dit aussi :

« Je crains la violence et non votre faiblesse ».

Nous pensons que le « cœur épouvanté » de Laodice et les craintes de Nicomède sont les habiletés du dramaturge : Nicomède et Laodice, chargés de l'exposition, ont mission d'instruire le spectateur des dangers qui menacent Nicomède et des intrigues qui traversent leur amour. Pour convaincre le spectateur de la réalité de ce danger, il est nécessaire qu'ils paraissent émus. Mais sitôt l'exposition achevée, Corneille nous fait entendre qu'ils sont inaccessibles à la crainte.

d'amour pour Nicomède ; son assurance vient de son admiration et de son absolue confiance en lui, et c'est en cela que la virilité de son caractère est imprégnée de féminité. Chacun d'eux est sûr de lui et sûr de l'autre : de là leur sérénité.

Laodice a facilement raison d'Attale et même du vieux Prusias, faible, lâche et violent, qui croit l'intimider par des menaces. Elle tient tête à Flaminius, beaucoup plus redoutable parce qu'il représente la puissance romaine devant laquelle le monde entier s'incline ; elle le domine même par sa sûreté d'elle-même, par son sang-froid, son esprit de répartie et son ironie, cette arme de la générosité lorsqu'elle défie la force. Entre ces deux personnages très cultivés et très maîtres d'eux, c'est une escrime d'ironie et d'insultes ; ils se disent des duretés et s'outragent élégamment ; mais Laodice reste maîtresse du champ de bataille.

C'est dans la scène 6 du V^e acte, que nous pouvons juger du contraste des deux caractères de Laodice et d'Arsinoé. Elles se croient victorieuses toutes les deux : Arsinoé accable Laodice de son ironie insultante ; mais Laodice, généreuse, pardonne ; elle se révolte et menace lorsqu'elle se croit vaincue ; Arsinoé, vaincue, se tait.

S'il y a peu de différences entre le caractère de Nicomède et celui de Laodice, celle-ci a plus d'intuition et de finesse ; son ironie est plus fine, plus mesurée ; l'ironie de Nicomède est plus brutale, plus agressive. A part ces nuances, les deux héros traduisent souvent, en langages différents, des pensées identiques. Cependant, ils ne s'influencent pas ; l'indépendance de leurs caractères est absolue ; mais il semble parfois que, sans avoir subi aucune suggestion de pensée, Nicomède et Laodice pensent et veulent exactement les mêmes choses.

Nicomède et Laodice donnent l'impression de deux athlètes, ils sont faits pour la lutte et réalisent les deux types achevés, masculin et féminin, de l'héroïsme cornélien.

Emilie est l'âme d'une conspiration qui s'est formée pour assassiner Auguste. Le prétexte de cette conjuration est la délivrance de Rome, asservie par le tyran ; mais la raison véritable en est dans la haine qu'Emilie a vouée à Auguste : Elle veut venger son père qu'Auguste a fait périr. Alors que les conjurés n'ont en vue que le bien de Rome, le salut de la République et de la liberté, Cinna leur chef, épousant les rancunes d'Emilie, sert uniquement sa maîtresse ; le succès de l'entreprise ne lui tient à cœur qu'autant que la satisfaction de son amour en dépend. Emilie veut assouvir une haine féroce, qu'aucune des bontés d'Auguste, son père adoptif n'a pu apaiser ; ce qui se montre à nous d'abord, c'est le côté antipathique de son caractère. Son absence de désintéressement, sa haine, les maximes immorales qu'elle se plaît à énoncer ⁽¹⁾, le souci de l'opinion publique, l'orgueil et l'ostentation qu'elle affecte dans l'expression de sa haine ⁽²⁾ la rendent inférieure à Chimène et à Cornélie

-
- (1) « Les bienfaits ne font pas toujours ce que tu penses ;
« D'une main odieuse ils tiennent lieu d'offenses :
« Plus nous en prodiguons à qui nous peut haïr,
« Plus d'armes nous donnons à qui nous veut trahir.
.....
« Et des mêmes présents qu'il verse dans mes mains,
« J'achète contre lui l'esprit des Romains.
« Je recevrais de lui la place de Livie,
« Comme un moyen plus sur d'attenter à sa vie.
« Pour qui venge son père, il n'est point de forfaits ».

(Acte I^{er}, scène 1).

- (2) « Joignons à la douceur de venger nos parents
La gloire qu'on remporte à punir les tyrans,
Et faisons publier dans toute l'Italie :
« La liberté de Rome est l'œuvre d'Emilie ;
On a touché son âme, et son cœur s'est épris ;
Mais elle n'a donné son amour qu'à ce prix ».

(Acte I^{er}, scène 2).

qui agissent uniquement pour accomplir un devoir et à qui suffit la satisfaction du devoir accompli.

Cependant, dans ce cœur que l'on croit uniquement occupé par la haine, il y a place pour une autre passion, l'amour. Le premier acte nous montre une certaine oscillation, d'ailleurs très courte, entre les deux passions ; mais comme Emilie s'est donné comme devoir la satisfaction de sa passion dominante, elle est prête, sinon seulement à lui sacrifier la seconde, mais à la mettre à profit dans l'intérêt de la première :

« Amour, sers mon devoir, et ne le combats plus. »

Cette haine s'exaspère et s'irrite davantage, au troisième acte, lorsqu'Emilie voit le revirement de volonté de Cinna. Les deux amants, tous deux logiques avec eux-mêmes, ne se comprennent plus. Cinna ne conspirait contre Auguste que pour obtenir la main d'Emilie ; or, Auguste veut lui donner part à l'empire et l'unir à Emilie. Cinna, au comble de ses vœux, ne désire plus la mort d'Auguste et essaie de convertir Emilie à ses sentiments. Mais cette nouvelle bonté produit sur Emilie un effet tout opposé : elle attise sa haine et confirme sa résolution de vengeance. L'indécis et faible Cinna se voit énergiquement ramené dans la voie qu'il doit suivre ; et cependant un mouvement de réaction qui suit cette violente explication adoucit ce que ce caractère aurait de trop inflexible : les émotions de l'amour tempèrent ce que les continuel élan de haine auraient de trop farouche et de trop peu féminin ; et si Emilie s'est montrée, comme toujours, implacable, un des beaux traits de son caractère nous est apparu, la constance.

C'est à l'heure de la crise, quand Emilie sait que Cinna a été trahi, quand son ami Maxime vient lui offrir de fuir avec lui, qu'elle nous montre le côté

sympathique et attachant de son caractère. Ce n'est plus l'Emilie des premier et troisième actes, furieuse, acharnée dans sa haine ; mais une femme loyale, aimante, fidèle à son amant à l'heure du danger, prête à le suivre jusqu'à la mort. Car Emilie n'avait pas vu jusqu'ici que le danger auquel elle acceptait délibérément d'exposer Cinna, pouvait la menacer elle-même ; quand Maxime veut l'en effrayer, elle lui fait face courageusement, elle l'appelle en quelque sorte. A ce moment son cœur est plus près de celui de Cinna qu'il ne l'a jamais été. C'est alors qu'elle commence vraiment à grandir. Elle grandit encore et s'impose à notre admiration dans la scène deux du cinquième acte, lorsqu'au lieu d'accepter passivement les risques du complot, elle demande à Auguste sa part du châtiment, ne voulant pas que Cinna le subisse seul. Elle s'unit étroitement à lui et veut le suivre dans la mort ; inaccessible à la crainte, elle brave Auguste alors qu'elle est en son pouvoir.

Mais au lieu du châtiment qu'elle attendait, c'est le pardon qu'elle reçoit. Insensible à la bonté, Emilie est enfin touchée par cette générosité. Le tyran qu'elle voulait immoler se révèle soudain à elle comme une grande âme, et elle renonce à sa vengeance.

Corneille a très heureusement gradué cette peinture d'Emilie ; il a commencé par nous montrer d'abord la violence de sa passion, puis il nous dévoile l'une après l'autre les vertus de l'héroïne : constance, fidélité, bravoure. Il nous fait comprendre que cette furie des premiers actes avait une grande âme ; et lorsqu'Auguste montrera lui-même de la magnanimité, elle sentira qu'il est une âme de sa trempe, et, pouvant le comprendre et l'admirer, elle pourra cesser de le haïr. Dans cette tragédie de *Cinna*, elle est le seul personnage qui soit de pair avec Auguste.

Le sujet du *Cid* est espagnol, Corneille l'emprunta à « *La Jeunesse du Cid* » de Guilhem de Castro, qui lui, n'eut qu'à puiser dans les vieux *Romanceros* et dans une riche tradition de cinq cents ans pour dresser l'héroïque et rude figure du campeador Rodrigo Diaz de Bivar, qui est le Cid.

La figure des personnages s'est adoucie et affinée au cours du temps. Le Cid des derniers *romances* et de Guilhem de Castro n'est plus le redoutable chef de bande de l'ancienne tradition. Il est devenu un sujet soumis, et un amant délicat, et dona Xiména a subi une métamorphose analogue. Elle ne ressemble pas à la jeune barbare qui demandait au roi de lui donner Rodrigue pour époux, en alléguant qu'il a tué son père, et que de ce fait elle se trouve sans protecteur contre les bandes de pillards qui infestent le pays et que Rodrigue lui doit réparation du dommage qu'il lui a causé.

Les mœurs s'affinant peu à peu, la conception de l'amour chevaleresque se répandit et l'on supposa que c'était l'amour qui avait porté Rodrigue et Chimène l'un vers l'autre. Le meurtre du comte ne fut plus le motif du mariage ; il y mit, au contraire, obstacle, et dans les *romanceros* modernes, de même que dans la pièce de Guilhem de Castro, l'histoire du mariage du Cid fut l'histoire d'une lutte entre le point d'honneur qui exige une juste punition du meurtrier et de l'amour qui triomphe du devoir de vengeance et amène le dénouement historique.

Corneille ne nous fait pas assister à ce dénouement, il nous le laisse seulement pressentir, et, en faisant partager au spectateur sa conception personnelle de l'amour, il rend naturelle à ses yeux cette situation d'une fille qui épousera le meurtrier de son père.

L'amour chez les héros cornéliens tendant vers la

perfection morale, est inséparable de l'admiration, et c'est cette admiration qui portera irrésistiblement les deux amants l'un vers l'autre. Parce que Rodrigue accomplit un devoir pénible et douloureux en vengeant sur le père de Chimène l'insulte qu'a reçue son propre père ; parce qu'il sacrifie, sciemment et résolument, à ce devoir tout ce qu'il a de plus cher, c'est-à-dire, son amour ; cette abnégation provoque l'admiration toujours grandissante de Chimène, et, l'amour croissant avec l'admiration, elle aime de plus en plus Rodrigue. Parce que Chimène, de son côté, comprend que le devoir de Rodrigue étant de venger son père, son devoir à elle, est de venger le sien, parce qu'elle demande au roi le châtimement du meurtrier et que, par l'accomplissement de ce devoir, elle rend, à son tour, impossible la réalisation de son amour et achève de se briser le cœur, elle provoque au plus haut degré l'admiration de Rodrigue, dont l'amour va en augmentant. Par conséquent, lorsqu'on dit que l'amour et le devoir sont incompatibles dans le *Cid*, c'est que le mot *amour* est employé dans un sens équivoque. Il faut distinguer entre l'amour, sentiment éprouvé, et l'amour, entendu comme satisfaction de cette passion. Si nous parlons de l'amour-sentiment, nous voyons que le devoir le fortifie au lieu de lui nuire : plus l'accomplissement de leur devoir semble éloigner Rodrigue et Chimène, l'un de l'autre, plus étroitement et plus fortement leurs cœurs s'unissent. Mais si nous parlons de l'amour comme d'un sentiment éprouvé et satisfait sans obstacle, nous voyons que le devoir ne fait évidemment que creuser et élargir l'abîme qui sépare les deux amants.

Nous trouvons la même générosité et la même sensibilité en Chimène et Rodrigue ; s'ils sont des

héros, ils sont aussi des êtres humains et le restent après que leur héroïsme s'est révélé. Mais ce qui frappe le plus en Chimène, c'est la tension de sa volonté, la continuité de l'effort et de la souffrance. Les autres héros cornéliens, souffrent certainement au moment de leur délibération ; mais ils s'allègent des sentiments qui pourraient les surcharger et nuire à leur action. C'est ainsi que Rodrigue, ayant à choisir entre l'amour et l'honneur, écarte les obstacles intérieurs qui pourraient l'arrêter dans l'accomplissement de son devoir. Le rôle de Chimène est beaucoup plus difficile : elle garde sur elle le poids entier des sentiments qui rendent son action si douloureuse et qui pourraient l'empêcher d'agir, et elle agit, malgré tous les obstacles intérieurs et extérieurs. Pas un instant, elle ne blâme Rodrigue d'avoir accompli l'impérieux devoir que lui imposait l'honneur, pas un instant, non plus, elle n'hésite à accomplir le sien, qui l'oblige à demander le châtiment du meurtrier de son père. Et cependant, ce devoir devient de plus en plus difficile, car Rodrigue, par sa valeur guerrière, sauve sa patrie de l'invasion ennemie, et s'impose à nouveau à son admiration ; de plus, toutes les volontés des autres personnages sont en lutte contre la sienne, elles font effort pour la briser et y emploient tous les moyens, jusqu'à la ruse ; mais sa volonté ne plie pas.

Pas une seule des héroïnes cornéliennes ne porte un aussi lourd fardeau. Lorsqu'Emilie veut venger la mort de son père, elle est poussée par la haine qu'elle ressent contre Auguste ; lorsque Cornélie sent que l'admiration que lui inspire César menace de paralyser sa volonté dans l'accomplissement du devoir de vengeance qu'elle s'est imposé, elle appelle à son secours, elle invoque, en quelque sorte, la haine

qui neutralisera l'effet de cette admiration et lui rendra l'action plus facile.

Chimène ne veut pas connaître la haine, elle n'a pour la soutenir que l'idéal austère du devoir, compréhensible à un âge plus avancé, mais incompatible, semble-t-il, avec la sensibilité et la tendresse d'une si jeune fille. Cette force de résistance ne nous surprendrait pas chez des personnages moins jeunes qu'elle. Ce n'est pas une des moindres raisons de l'admirer que de penser que cet effort inouï est accompli par un être si jeune ; elle l'accomplit cependant, et sans perdre un instant ce charme de jeunesse qui la rend si attachante.

La conversion innattendue de Polyeucte au Christianisme, place subitement Pauline devant un idéal qu'elle ne comprend pas et qu'elle réprouve. Jugeant son mari coupable de sacrilège, elle lui conserve son affection ; elle le défend et s'efforce de le sauver ; n'y pouvant réussir, elle s'attache à lui jusqu'à la mort et au-delà de la mort : c'est la sainte du devoir conjugal.

L'être de raison, de volonté et d'action qu'est Pauline, est universellement admiré : c'est le plus beau type de femme — pure, généreuse, dévouée, sage, mesurée et prudente — qui ait été mis au théâtre. Fille, Pauline ne s'est jamais départie du respect qu'elle devait à un père médiocre. Epouse, elle est toute à son devoir : fidèle, dévouée, aimante ; avant son mariage elle a innocemment aimé Sévère ; elle emploie toute l'énergie de sa volonté, toutes les ressources de sa prudence à combattre cette inclination : elle veut aimer, elle aimera « par devoir » l'époux que son père a choisi et qu'elle estime.

Mais l'être de sensibilité qui est en Pauline a été diversement compris ; la critique littéraire nous

présente toute une galerie de Paulines dissemblables, mais se réduisant à trois types : la Pauline de Madame la Dauphine qui disait en sortant du théâtre : « Voilà cependant la plus honnête femme du monde, mais qui n'aime pas son mari ⁽¹⁾ ». A la fin du XVII^e siècle et pendant tout le XVIII^e, l'opinion comprenait le caractère de Pauline comme l'avait fait la Dauphine.

La Pauline de la Clairon ⁽²⁾ qui aime à la fois Sévère et Polyeucte ; ce sera à peu près, en somme, l'interprétation de Guizot ⁽³⁾.

La Pauline de la critique littéraire de la seconde moitié du XIX^e siècle, et du commencement du XX^e, qui commence par aimer Sévère et finit par aimer Polyeucte.

De ces Paulines si différentes, laquelle est la vraie ? quelle est la Pauline de Corneille ? Nous ne pouvons le discerner que par une étude attentive et minutieuse des sentiments que l'auteur prête à son héroïne au cours du drame.

Pauline, fille du sénateur romain Félix, a jadis aimé à Rome un jeune chevalier, Sévère, dont elle était aimée. Sévère était sans fortune, Félix s'est opposé au mariage ; Pauline a beaucoup souffert et a longtemps pleuré ; mais elle s'est soumise à la volonté de Félix ; elle a renoncé à Sévère.

Pauline a suivi en Arménie son père Félix, que l'empereur Décie a nommé gouverneur de cette province. Sévère est parti pour l'armée où il a, dit-on, trouvé une mort glorieuse.

Un grand seigneur arménien, Polyeucte, s'est

(1) Lettre de Madame de Sévigné, 28 août 1680.

(2) *Mémoires*.

(3) *Corneille et son temps*.

bientôt épris de Pauline et a été agréé par Félix. Pauline a encore obéi à son père : au lever du rideau nous sommes à Métilène, capitale de l'Arménie, et Pauline est depuis quinze jours la femme de Polyeucte. Elle a fait un mariage de raison ; elle n'a pas encore banni de son cœur le tendre souvenir de Sévère, qu'elle croit mort ; mais elle veut être, elle sera, elle est déjà pour Polyeucte, non pas seulement une épouse fidèle et dévouée, mais aussi une épouse aimante. Elle éprouve pour Polyeucte une affection réelle. Corneille nous présente au lever du rideau une Pauline qui tremble pour son mari et qui pleure ; troublée par un songe affreux, elle redoute pour Polyeucte un danger mortel et mystérieux ; elle s'efforce de retenir au foyer son mari, qui se prépare à sortir ; n'y pouvant réussir, elle se désole :

«
« Un songe vous fait peur ?

PAULINE

Ses présages sont vains,

« Je le sais, mais enfin, je vous aime et je crains. » (1)

Dès d'abord, la franchise et la loyauté de Pauline sont évidents, et quand elle nous dira au deuxième acte :

« Pauline a l'âme noble et parle à cœur ouvert, »

elle ne nous apprendra rien que nous ne sachions déjà. Ses inquiétudes et son chagrin n'ont rien d'affecté ; l'affirmation de son amour pour Polyeucte nous paraît sincère. Lorsqu'après avoir expliqué à sa confidente Stratonice, que par devoir elle a donné son cœur à Polyeucte, elle ajoute :

« Si tu peux en douter, juges-en par la crainte

« Dont en ce triste jour tu me vois l'âme atteinte. » (2)

(1) *Polyeucte*, acte I^{er}, scène 2.

(2) Acte I, scène 3.

nous sentons parfaitement que c'est l'auteur qui s'adresse directement à nous, et nous comprenons que le songe de Pauline n'a été imaginé par Corneille que pour nous démontrer, par des signes non équivoques, la réalité de l'affection de Pauline pour Polyeucte. Si elle s'était bornée à répéter devant nous à Stratonice qu'elle aime son mari par devoir, nous aurions pu penser : Pauline se flatte d'avoir réussi à transporter par un effort de volonté son amour de Sévère à Polyeucte ; elle est sincère, mais elle s'illusionne, elle croit aimer son mari, mais elle ne l'aime pas ; l'amour ne se commande pas ainsi.

Mais lorsque Corneille nous montre une Pauline qui est tout le contraire d'une femme nerveuse et impressionnable, qui est une femme raisonnable, sage et forte, et qui cependant pleure et tremble pour son mari, parce qu'elle a fait un mauvais rêve ; alors, nous pensons comme Stratonice, que Pauline est une romaine superstitieuse ; mais comme elle encore, nous pensons que Pauline aime son mari ; c'est nous qui répondons par la bouche de la confidente :

« Elle fait assez voir à quel point vous l'aimez. » (1)

A cet instant Félix annonce à Pauline que Sévère n'est pas mort, qu'il est aux portes de la ville et qu'il va venir ; or, Sévère est aujourd'hui un héros victorieux, le favori de l'empereur Décie. Félix redoute la rancune du prétendant éconduit, il supplie Pauline de s'interposer, de voir Sévère et de l'adoucir. Prudente et digne, Pauline s'y refuse ; elle craint de faiblir devant Sévère, car elle sent que son amour n'est pas encore éteint ; mais devant les supplications pressantes de son père, elle accepte de rencontrer Sévère.

(1) Acte I, scène 3.

Au deuxième acte, Pauline avoue à Sévère ses regrets et son amour ; mais elle veut être toute à ses devoirs d'épouse ; elle obtient de Sévère qu'il renonce à la revoir. Les adieux des amants sont douloureux et touchants ; Pauline ne faiblit pas, mais elle a le cœur déchiré ; que de regrets et de tristesse dans ces simples mots :

« Je dépendais d'un père. »

et dans cet adieu :

« Adieu trop malheureux et trop parfait amant. »

A la fin de la grande scène du deuxième acte, il nous semble que Pauline, demeurée maîtresse de sa volonté, ne commande plus à ses sentiments ; dans son cœur envahi par l'amour, qu'a ranimé la vue de Sévère, il ne reste plus, nous semble-t-il, aucune place pour l'amour commandé par le devoir qu'elle prétendait éprouver pour Polyeucte au premier acte. Mais Corneille se hâte d'écarter de nous cette pensée ; à peine Sévère s'est-il éloigné, que Pauline est reprise par l'obsession de son rêve de la nuit passée ; elle se met à trembler pour Polyeucte :

Je tremble Stratonice ;

« Et bien que je m'effraye avec peu de justice,

« Cette injuste frayeur sans cesse reproduit

« L'image des malheurs que j'ai vus cette nuit.

.....

« Polyeucte sanglant frappe toujours ma vue. » (1)

L'émotion si vive et si douloureuse qu'elle vient d'éprouver, ne peut la distraire un moment de la pensée de son mari. Son amour-devoir pour Polyeucte n'a donc pas faibli ; Corneille nous le signifie expressément.

A la scène 4, Polyeucte rentre ; les premiers mots de Pauline sont :

(1) Acte II, scène 2.

« Le jour est encore long, et ce qui plus m'effraie,
« La moitié de l'avis se trouve déjà vraie :
« J'ai cru Sévère mort, et je le vois ici. »

Elle apprend à Polyeucte que Sévère a promis de ne plus la revoir :

« Il vient de me quitter assez triste et confus,
« Mais j'ai gagné sur lui qu'il ne me verra plus. »

Elle ne cache pas à Polyeucte que la présence de Sévère la troublait :

« J'assure mon repos que troublent ses regards. »

A la fin du second acte, il est donc bien entendu que Pauline a au cœur, à la fois, un amour donné et réalisé par devoir, et une vive inclination pour Sévère.

Au troisième acte, le rideau se lève sur un monologue de Pauline ; elle demeure troublée et inquiète ; Polyeucte et Sévère sont tous deux au temple, elle envisage la possibilité d'une querelle entre les deux hommes :

« Comme entre deux rivaux la haine est naturelle,
« L'entrevue aisément dégénère en querelle. »

Elle est inquiète pour qui ? Pour Polyeucte seul ; Sévère est le favori de l'empereur, c'est entendu, mais l'empereur est loin, et Polyeucte est ici le chef de la noblesse, il est populaire, puisque son arrestation va déterminer tout à l'heure une sédition à Métillène ; une querelle au temple entre Sévère et Polyeucte pourrait, semble-t-il, créer pour Sévère un péril immédiat que son crédit auprès de l'empereur ne saurait conjurer. Et cependant Pauline n'est à aucun moment inquiète pour Sévère ; elle ne songe qu'au danger que pourrait courir Polyeucte seul. A la minute précise où la catastrophe va se déclancher, Cornille croit devoir nous avertir que Pauline aime Polyeucte.

A l'acte trois, scène 2, Stratonice se précipite vers

Pauline, lui annonçant le malheur irréparable, Polyeucte est :

« ». l'ennemi commun de l'Etat et des dieux,
 « Un méchant, un infâme, un rebelle, un perfide,
 « Un traître, un scélérat, un lâche, un parricide,
 « Une peste exécrable à tous les gens de bien,
 « Un sacrilège impie, en un mot, un chrétien. »

Pauline lui répond sèchement :

« Ce mot aurait suffi sans ce torrent d'injures.

 « Il est ce que tu dis s'il embrasse leur foi ;
 « Mais il est mon époux et tu me parles à moi.

 « Je l'aimai par devoir, ce devoir dure encore, (1)

ajoute-t-elle. Observons que ce devoir durera jusqu'à la fin, ce vers résume exactement le rôle de Pauline jusqu'au miracle final de sa conversion. Elle dit plus loin :

« Quelque chrétien qu'il soit, je n'en ai point d'horreur,
 « Je *chérís* sa personne et je *hais* son erreur. » (2)

Survient Félix ; Pauline se jette à ses pieds, le supplie de faire grâce à Polyeucte. Félix a ordonné d'exécuter immédiatement Néarque sous les yeux de Polyeucte ; il espère que la vue du supplice de Néarque fera faiblir Polyeucte ; Pauline lui objecte le mépris habituel des chrétiens pour les supplices :

« Je sais quelle est l'humeur et l'esprit d'un chrétien,
 « Dans l'obstination jusqu'au bout il demeure,
 « Vouloir son repentir, c'est ordonner qu'il meure. (3)

On doit prévoir que Polyeucte se comportera comme les autres chrétiens, « comme le reste », dit dédaigneusement Pauline :

(1) Acte III, scène 2.

(2) *Ibid.*

(3) Acte III, scène 3.

« Vous devez présumer de lui comme du reste :

« Le trépas n'est pour eux ni honteux ni funeste ;

.....
« La mort la plus infâme ils l'appellent martyre. »

Elle implore une grâce sans condition. A l'instant Albin vient rendre compte du supplice de Néarque, Polyeucte y assistait ; il n'a pas faibli, Pauline observe :

« Je vous le disais bien. »

Elle supplie à nouveau l'Élix qui ne veut pas se laisser attendrir et invite sa fille à voir elle-même Polyeucte et à essayer de l'amener à d'autres sentiments. Dans cette entrevue avec Polyeucte, Pauline commence par raisonner son mari. Tour à tour, mais toujours en vain, elle fait appel à son ambition — la vie glorieuse, pleine d'honneur que Polyeucte a devant lui — à son devoir : Polyeucte se doit au public, à l'État ; puis elle l'invite à simuler une abjuration :

« Ne feignez qu'un moment, laissez partir Sévère,

« Et donnez lieu d'agir aux bontés de mon père. » (1)

Polyeucte s'y refuse ; Pauline laisse éclater sa douleur, elle reproche à Polyeucte son insensibilité :

« Je ne te parlais point de l'état déplorable

« Où ta mort va laisser ta femme inconsolable,

.....
« Quand tu me veux quitter, quand tu me fais mourir.

.....
« Tu me quittes ingrat, tu le fais avec joie. » (2)

Seule une femme amoureuse a pu trouver ceci :

« Et ton cœur insensible à ces tristes appels,

« Se figure un bonheur où je ne serai pas. »

Mais, la conclusion, à notre avis, est la chose la plus forte et la plus hardie de tout le rôle de Pauline :

(1) Acte IV, scène 3.

(2) Acte IV, scène 3.

« C'est donc là le dégoût qu'apporte l'hyménée,
« Je te suis odieuse après m'être donnée ! » (1)

Admirable hardiesse dans la bouche d'une jeune femme passionnément amoureuse de son mari ; mais langage inconvenant chez une femme qui n'aimerait pas son mari d'amour.

Corneille a voulu nous montrer à ce moment, une Pauline amoureuse de Polyeucte ; il a voulu nous montrer Polyeucte triomphant dans la suprême épreuve, résistant victorieusement aux attraits, non pas d'un amour médiocrement payé de retour, mais d'un amour pleinement partagé.

Polyeucte est touché au cœur, mais il ne faiblit pas ; il demande à Dieu de convertir Pauline au christianisme :

« Elle a trop de vertus pour n'être pas chrétienne »

Mais Pauline se récrie violemment :

« Que dis-tu, malheureux, qu'oses-tu souhaiter ?

.....

« Quittez cette chimère et m'aimez !

.....

« Au nom de cet amour ne m'abandonnez pas. »

.....

« Tu préfères la mort à l'amour de Pauline !

.....

« Va cruel, va mourir ; tu ne m'aimas jamais ! » (2)

Polyeucte donne Pauline à Sévère, mais elle déclare à Sévère qu'elle ne se résoudra jamais à épouser un homme qui de quelque façon aura été la cause innocente de la mort de Polyeucte :

« Mon Polyeucte touche à son heure dernière »,

Elle supplie Sévère de sauver Polyeucte :

« Sauvez ce malheureux, employez-vous pour lui. » (3)

A l'acte V, scène 3, Polyeucte dit :

(1) Acte IV, scène 3.

(2) Acte IV, scène 3.

(3) Acte IV, scène 4.

« Vivez avec Sévère. »

PAULINE.

« Tigre, assassine-moi du moins sans m'outrager. »

POLYEUCTE.

« Mon amour par pitié cherche à vous soulager.

.....
« Vous l'aimez, il vous aime, et sa gloire augmentée.....

PAULINE.

« Que t'ai-je fait cruel pour être ainsi traitée

« Et pour me reprocher au mépris de ma foi,

« Un amour si puissant que j'ai vaincu pour toi.

« Vois, pour te faire vaincre un si fort adversaire

« Quels efforts à moi-même il a fallu me faire..... »

Mais ceci est du raisonnement froid et d'une maladresse évidente. Cette insistance de Pauline à rappeler la force de son inclination pour son premier amant, ne peut que confirmer Polyeucte dans sa croyance que Pauline pourra se consoler avec Sévère. La tirade finit par un beau vers :

« Ne désespère pas une âme qui t'adore. »

Dans l'acte V, scène 5, Pauline rentre en scène couverte du sang de Polyeucte, et par un de ces miracles fréquents au martyrologe, soudainement convertie à la foi chrétienne. A son tour elle demande le martyr :

« Père barbare, achève, achève ton ouvrage ! »

Nous voyons ici Pauline transformée, transfigurée par la grâce, une Pauline néophyte qui n'a plus rien de la Pauline des scènes précédentes. Sarcey⁽¹⁾ nous invite à voir dans cette conversion, non un miracle de la grâce, mais un cri d'amour exaspéré. C'est vraiment en prendre trop à son aise avec le texte et l'esprit de la tragédie ; c'est dénaturer l'œuvre à force de vouloir la rajeunir ; Corneille nous a dit en termes exprès que les deux conversions de Pauline

(1) SARCEY. — Quarante ans de théâtre. 1901.

et de Félix sont des miracles ; dans l'examen de Polyeucte, il écrit : « ces deux conversions quoique miraculeuses sont si ordinaires dans les martyres..... » ; plus loin : « aussi j'ai mieux aimé la faire connaître par un saint emportement de Pauline que cette mort a convertie ». Et dans la scène 5 de l'acte V, c'est évidemment Corneille lui-même qui s'adresse aux spectateurs par la bouche de Pauline, quand elle dit :

« Ce n'est point ma douleur que par là je fais voir,
« C'est la grâce qui parle et non le désespoir. »

Si Pauline était à cet instant l'amante furieuse que présente Sarcey, elle ne dirait pas :

« Je vois Néarque et lui qui me tendent les bras. » (1)

Car ayant su par Stratonice que Néarque a été la cause directe de son malheur ⁽²⁾, elle maudirait sa mémoire ; et à la scène 6, après la conversion inattendue de son père elle ne dirait pas :

« Qu'heureusement enfin, je retrouve mon père,
« Cet heureux changement rend mon bonheur complet. »

Ceci c'est le langage d'une néophyte que la grâce vient de toucher ; mais une amoureuse passionnée, couverte du sang de celui qu'elle aime, peut-elle proclamer que son bonheur est parfait ?

La Pauline impulsive de Sarcey exécrerait à ce moment Félix, elle ne manquerait pas de lui répondre : Je ne veux plus être chrétienne si vous l'êtes. La conversion de Pauline est présentée par Corneille comme un miracle, comme une grâce dont Pauline a su se montrer digne :

(1) Acte V, scène 5.

(2) « Quoi, Néarque en est donc ?

« Néarque l'a séduit,

« De leur vieille amitié voilà l'indigne fruit. »

Acte III, scène 2.

« Elle a trop de vertus pour n'être pas chrétienne. »

nous prédisait Polyeucte ; et l'on peut se demander si la conversion de Félix n'était pas, dans l'intention de Corneille, une seconde faveur accordée par le ciel à Pauline.

Quels eussent été dans la suite, les sentiments de la chrétienne Pauline pour son père, persécuteur des chrétiens, meurtrier de son mari, et demeuré païen ? Songeons à ce que pouvait être la vie de Pauline aux côtés d'un tel homme. Les couvents n'existaient pas encore. N'est-il pas permis de penser que Corneille a voulu rendre à Pauline un père transformé et absous par la conversion, un père possible, auprès duquel la vie de la néophyte ne sera pas un continuel et intolérable supplice ?

Résumons ces indications que nous donne Corneille sur ce que nous pourrions appeler, non pas les états d'âme, mais plus précisément les états de cœur de Pauline.

Au premier acte, Pauline nous dit aimer Polyeucte par devoir. L'affection sincère, inquiète, prompte à s'alarmer qu'elle témoigne à Polyeucte ressemble bien à de l'amour. Dans la grande scène du deuxième acte, Corneille nous montre une Pauline qui, en dépit de tous ses efforts, est demeurée profondément éprise de Sévère ; et cependant aussitôt après cette scène, Pauline manifeste pour Polyeucte un sentiment qui paraît être de l'amour. Aux quatrième et cinquième actes, Pauline aime Polyeucte d'un amour passionné. Corneille a donc voulu faire admettre au spectateur que Pauline aime à la fois deux hommes, l'un par inclination, l'autre par devoir. (Mais psychologiquement ce n'est pas motivé ; car le mécanisme du double amour de Pauline n'est pas expliqué. C'est resté trop à l'arrière-plan ; à notre époque on le mettrait au premier plan).

Au deuxième acte, Paulinè aimait Sévère ; quant à Polyeucte elle se bornait à l'estimer ; selon l'opinion générale de la fin du XVII^e siècle et de tout le XVIII^e. Toute la critique littéraire de la fin du XIX^e siècle s'est insurgée contre cette explication trop simpliste ; elle a démontré de la façon la plus évidente qu'aux quatrième et cinquième actes, Pauline aime Polyeucte d'un amour passionné. En même temps qu'elle reconstituait dans son intégralité le rôle de Pauline, la critique actuelle s'est efforcée de l'expliquer : les deux amours de Pauline pour Sévère et pour Polyeucte ne seraient pas simultanés, mais successifs. Pauline jeune fille avait aimé Sévère parce qu'elle avait admiré sa générosité, son courage. Aux premiers actes, elle aime encore Sévère ; elle est l'épouse fidèle et dévouée d'un mari pour lequel elle n'a que de l'estime ; mais lorsqu'aux actes suivants elle découvre en Polyeucte, à un degré supérieur, au degré héroïque, la même générosité, la même noblesse et le même courage, avec un singulier désintéressement, son admiration se déplace de Sévère à Polyeucte, et Pauline étant une héroïne cornélienne, l'amour suit l'admiration. L'explication est-elle exacte ?

La règle fondamentale du drame classique est que tous les personnages expriment tous les sentiments qu'ils éprouvent. Les héroïnes de Corneille n'ont garde d'enfreindre cette règle ; on pourrait plutôt leur reprocher de l'observer trop scrupuleusement, d'exprimer trop ouvertement, trop copieusement des sentiments que nous aimerions mieux deviner.

Comme toutes les héroïnes cornéliennes, Pauline expose clairement l'état de son cœur. Elle dit et répète qu'elle aime Polyeucte ; si elle en venait à admirer Polyeucte, si à la suite de son admiration,

son inclination se déplaçait de Sévère à Polyeucte, elle ne manquerait pas de nous en avertir sur l'heure, de nous dire qu'elle reconnaît Polyeucte supérieur à Sévère, qu'elle l'aime, non plus seulement par devoir, parce qu'il est son époux, mais encore par inclination parce qu'il est le plus digne d'être aimé. Mais Pauline ne nous a jamais rien dit de semblable ; les sentiments qu'elle ne cesse d'exprimer jusqu'à sa conversion sont précisément le contraire de l'admiration.

Pauline partage tous les préjugés de son père et de sa confidente contre les chrétiens, elle dit :

« Ensuite des chrétiens une *impie* assemblée....

et plus loin :

« Je crains des chrétiens les complots et les charmes,
« Et que sur mon époux leur *troupeau* ramassé,
« Ne venge tant de sang que mon père a versé. » (1)

Lorsque Pauline apprend de Stratonice que son mari est chrétien, elle le juge coupable, mais ne veut pas qu'on le lui dise :

« Il est ce que tu dis s'il embrasse leur foi,
« Mais il est mon époux et tu me parles à moi. » (2)

Elle ne cesse jusqu'à sa conversion de témoigner sa réprobation de la conduite de Polyeucte :

« Je chéris sa personne et je *hais* son erreur. » (3)

Elle n'espère pas que le spectacle de la mort de Nérarque décide Polyeucte à se retracter ; elle sait que les chrétiens ne craignent ni la mort, ni les supplices :

« Je sais quelle est l'humeur et l'esprit d'un chrétien,
« Dans l'*obstination* jusqu'au bout il demeure,

(1) Acte I^{er}, scène 3.

(2) Acte III, scène 3.

(3) *Ibid.*

« Vouloir son repentir, c'est ordonner qu'il meure.

« Mais il est *aveuglé*. . . . (1)

A l'acte IV, scène 3, elle ne cesse d'exprimer sa pleine désapprobation de la conduite de son mari.

« À quelque extrémité que votre *crime* passe. »

« Voilà de vos chrétiens les *ridicules songes*,

« Voilà jusqu'à quel point vous *charment* leurs *mensonges*

« Que dis-tu, malheureux ? Qu'*oses-tu* souhaiter ? »

« Quittez cette *chimère* et m'aimez.

« C'est peu de me quitter, tu veux donc me *séduire* !

« *Imaginations* !

« Etrange *aveuglement* !

Elle dit à Sévère :

« Sauvez ce *malheureux*, employez vous pour lui. » (2)

A Polyeucte :

« Prends sa vertu pour guide en ton *aveuglement*, » (3)

A Félix :

« Ah ! mon père, son *crime* à peine est pardonnable. . . .

« Ma mort suivra la mort de ce cher *criminel*

« Et les dieux trouveront sa mort illégitime,

« Puisqu'elle confondra l'*innocence* et le *crime*

« Et qu'elle changera par ce redoublement,

« En injuste rigueur un *juste châtiment*. » (4)

Jusqu'à la minute suprême, c'est la réprobation formelle, et jamais un mot d'admiration. Pauline aime Polyeucte, elle le plaint, mais loin de l'admirer, elle ne cesse de le blâmer. Mais, objectera-t-on peut-être, Pauline, en même temps qu'elle réproouve ce

(1) Acte III, scène 3.

(2) Acte IV, scène 5.

(3) Acte V, scène 3.

(4) *Ibid.*

qu'elle appelle l'erreur et le crime de son mari, ne peut-elle admirer son courage ? Nous répondrons que nous ne sommes pas autorisés à prêter à Pauline, non plus qu'à aucun personnage de tragédie, des sentiments qu'il ne manifeste pas ; ajoutons que les héroïnes cornéliennes qui prennent en toute chose leur raison pour guide, ne sauraient admirer un courage qu'elles jugent mal employé. Pauline sait le courage des chrétiens devant les supplices et devant la mort, mais elle n'a garde d'admirer ce courage qu'elle appelle *obstination, aveuglement, folie*. Elle dit de Polyeucte :

« Vous devez présumer de lui comme *du reste* »

ce « *du reste* » est franchement dédaigneux, et la formule n'implique pas d'admiration pour « *lui* ». Une logique rigoureuse et inflexible règle les sentiments des héroïnes de Corneille. Pauline n'est pas une névrosée capable d'admirer chez l'homme qu'elle aime une attitude qu'elle réprouve chez les autres. A cette admiration hypothétique de Pauline pour Polyeucte, opposons une dernière objection. Lorsque Pauline dit à Polyeucte :

« Adorez-le dans l'âme et n'en témoignez rien.....

« Ne feignez qu'un moment, laissez partir Sévère,

« Et donnez lieu d'agir aux bontés de mon père. »

Nous sentons que Pauline est parfaitement inconsciente de la bassesse et de la lâcheté de l'expédient qu'elle suggère à son mari. Pauline considère la foi chrétienne comme une sorte de maladie mentale, et le martyr comme une espèce de suicide particulièrement ignominieux.

Mais au lieu de cette Pauline aveuglée par ses préjugés anti-chrétiens, supposons une Pauline qui ait l'esprit assez libre pour sentir la beauté et la grandeur du sacrifice de Polyeucte ; supposons la Pauline

qui admire Polyeucte : cette Pauline-là ne pourra pas ne pas comprendre la bassesse du simulacre d'abjuration qu'elle conseille à Polyeucte. Se peut-il qu'une héroïne cornélienne invite le héros qu'elle aime à sauver sa vie au prix d'une lâcheté ? Corneille ne peut pas avoir voulu cela !

Corneille a-t-il eu conscience de l'invraisemblance de ce double amour de Pauline, et a-t-il délibérément brisé l'unité de caractère de Pauline pour l'adapter au plan de la tragédie ? Ou bien Corneille a-t-il cru que parce qu'ils sont d'origines différentes, l'un produit de sa sensibilité, l'autre fils de la volonté de l'héroïne, ces deux amours pouvaient cohabiter dans le cœur de Pauline ? Nous n'en pouvons rien savoir.

L'amour d'une honnête femme comme Pauline ne peut être qu'un sentiment exclusif ; Pauline ne saurait aimer à la fois Sévère et Polyeucte. L'observation de Guizot nous paraît juste : Corneille a placé dans le cœur de Pauline deux sentiments opposés « lorsqu'il s'adonne à peindre un de ces sentiments, il ne peut s'empêcher d'oublier l'autre ». Nous allons plus loin, nous partageons l'opinion que la Clairon nous donne dans ses *Mémoires* : « Deux amours réels, existant ensemble, avoués à chacun des deux hommes qui les inspirent, et fortifiés par le respect, l'estime et la confiance de l'un et de l'autre, est chose inouïe dans la nature ».

La Pauline que Corneille nous a donnée reste, malgré cette imperfection, la plus haute, la plus belle des créations féminines de son théâtre : « Elle a, « elle garde, même dans son impétuosité et dans son « extraordinaire, des qualités de sens, d'intelligence, « d'équilibre qui en font une héroïne à part, romaine « sans doute, mais à la fois bien française.

« Pauline n'est pas du tout passionnée dans le sens

« antique ; l'amour comme elle peut le ressentir ne
« rentre pas dans ces maladies fatales, dans ces
« vengeances divines dont les Didon et les Phèdre
« sont atteintes. Elle n'a pas non plus la mélancolie
« moderne et la rêverie de pensée des Marguerite,
« des Ophélie....

« Pauline est précise, elle est sensée. Au fond la
« raison règle et commande ce caractère si charmant,
« si solide et si sérieux ; une raison capable de tous
« les devoirs, de tous les sacrifices intrépides, de
« toutes les délicatesses mélangées, une raison qui,
« même dans les extrémités, lui conserve une sobriété
« parfaite d'expression, une belle simplicité d'atti-
« tude ⁽¹⁾ ».

Si les pitoyables névrosées de notre roman et de
notre théâtre contemporains ont jeté le discrédit sur
les femmes françaises aux yeux des étrangers ; en
revanche, la pure et idéale création qui en tous pays
et toujours sera considérée comme la sainte de
l'honneur conjugal, est une française de pure race.

(1) SAINTE-BEUVE. *Port-Royal*. I. 6.

CHAPITRE IV

LES FEMMES DE COUR

Les trois rythmes de mouvement dans le théâtre de Corneille. — La politique. — L'ambition. — L'amour et les affections de famille. — Les immobiles. — Les caractères antithétiques.

Si l'on étudie le théâtre de Corneille en entier, on peut distinguer les trois « manières » ou plutôt les trois rythmes de mouvement d'après lesquels on peut classer ses œuvres : un rythme précipité de mouvements artificiels, un rythme harmonieux de mouvements coordonnés, et enfin, un rythme ralenti d'une action mesurée.

Dans la première catégorie, nous avons placé les comédies de Corneille. Dans ces comédies d'intrigue où il semble que l'auteur ait donné libre cours à une fantaisie ingénieuse, nous voyons passer et repasser devant nous des personnages artificiels dans un mouvement ininterrompu. Il est difficile de suivre les évolutions de chaque personnage, surtout des femmes, dans ce tourbillon. Lorsqu'à force d'attention, nous réussissons enfin à en happer une au passage — et il y faut une certaine dextérité — puis une autre et enfin toutes les autres, nous sommes surpris de n'avoir dans les mains que des marionnettes. Nous voyons que ce qui les fait aller, venir, pivoter, pleurer, rire, se fâcher, ou bien être enlevées, ramenées, reprises, abandonnées par leurs amants, ce sont des fils, reliés à d'autres fils qui font mouvoir les autres personnages selon le mécanisme compliqué de l'intrigue. Il ne nous reste qu'à les replacer

où nous les avons prises et à regarder les personnages masculins se prendre et se rendre leurs poupées ; car eux seuls ont un semblant de vie et d'action.

Les chefs-d'œuvre de Corneille composent la seconde catégorie. Par la beauté et la simplicité du drame et des caractères, il semble que Corneille ait fait revivre et se mouvoir devant nous ces merveilleux athlètes que les sculpteurs de l'antiquité ont taillés dans le marbre et qu'ils nous montrent dans l'action et l'effort pour que nous admirions l'harmonie de leurs mouvements et le jeu puissant de leurs muscles ; de même Corneille nous montre ses héros et ses héroïnes en pleine action, afin que nous puissions admirer la beauté de leurs âmes et le jeu puissant de leur volonté.

C'est dans les œuvres secondaires que nous pouvons constater ce ralentissement de mouvement qui nous fait paraître ces personnages presque immobiles au milieu d'intrigues compliquées. Ils sont loin d'être immobiles cependant ; ces intrigues donnent l'impulsion nécessaire à la mise en activité des personnages, de même que les caractères contribuent au mouvement de l'intrigue. C'est cette révolution constante sur un rythme ralenti qui permet à Corneille d'étudier à loisir et de noter dans les moindres détails la coordination des sentiments, des pensées et des actions de ses personnages. Il est évident que dans ces dernières œuvres, Corneille a été plus intéressé par l'étude des caractères, que par le drame lui-même ; leur variété surprenante et leur vérité psychologique nous font admirer le génie d'observation de l'auteur. En les étudiant nous nous sommes rappelé ces figures dont les patients artistes orientaux décoraient leurs vases précieux : ils les peignent à la

loupe, et si nous ne voulons rien perdre de la minutie et de la finesse des détails, ils faut que nous essayions de les regarder nous-mêmes à la loupe.

Ce sont des âmes moyennes que Corneille a placées dans des circonstances moins exceptionnelles et moins dramatiques que les grandes héroïnes et auxquelles il n'a pas eu à donner ces passions puissantes ou ces volontés infinies qui sont les ressorts d'action de ses chefs-d'œuvre. Ce que nous trouvons dans les dernières pièces, ce sont les demi-passions, des demi-sentiments, des intrigues de cour, des ambitions ou de tranquilles affections de famille ; et cette matière dramatique ne peut assurément être comparée à celle que nous avons étudiée dans les premières œuvres du poète.

Mais, si dans ses dernières pièces, Corneille élimine peu à peu la passion, l'élément dominant y reste le même que dans ses œuvres principales : la volonté. Seulement, l'objet de cette volonté se trouve, en quelque sorte, transposé et abaissé d'un demi-ton ; ce ne sera plus l'idéal supérieur qui guide l'action des héroïnes ; ce sera la nécessité imposée par les circonstances : la raison d'Etat, la politique ou l'ambition. Ce sont des âmes fortes que Corneille a adaptées à de nouvelles circonstances, et, puisque dans ces dernières pièces, il a fait surtout de la politique, tous ses personnages, hommes et femmes, seront avant tout des politiques. Cette étude nous fournit une abondante variété de caractères ; on pourrait penser que, puisque toutes ces femmes sont des politiques et des femmes de cour, elles doivent nécessairement se ressembler ; ce serait une grande erreur. A considérer leurs conceptions politiques seules, peut-on comparer le machiavélisme cynique de Livie à la sage abnégation de Pulchérie ? Ce sont

pourtant deux souveraines qui ne pensent qu'à bien gouverner leurs Etats ; la différence est dans l'idée qu'elles se font chacune du pouvoir. Livie considère son droit, Pulchérie son devoir. De même, est-il possible de comparer la diplomatie adroite de Cléopâtre avec la fourberie non moins habile d'Arsinoé ? Ce sont deux ambitieuses, cependant. A part Camille et Honorie qui se ressemblent par leur orgueil, leur raideur et leur maladresse, on ne peut faire aucun rapprochement entre toutes ces femmes, dont l'unique ressemblance est qu'elles sont des politiques.

Le rôle de Livie se borne à conseiller la clémence à Auguste ; elle est à la fois associée à l'empereur, ayant même ambition de gloire et de pouvoir, et en désaccord avec lui, car le moyen qu'il veut employer pour rester maître de l'empire, n'est pas celui qu'elle propose. Auguste s'est élevé et maintenu au pouvoir par la force ; c'est encore par la sévérité et la force qu'il répond à tous les mécontentements et à toutes les haines que sa tyrannie suscite de tous côtés. Il commence à éprouver la vanité du pouvoir ; il est las de ne voir autour de lui que des ennemis, las de frapper toujours. C'est à ce moment que Livie intervient :

- « Essayez sur Cinna ce que peut la clémence ;
- « Faites son châtiment de sa confusion,
- « Cherchez le plus utile en cette occasion.
- « Sa peine peut aigrir la ville animée,
- « Son pardon peut servir à votre renommé,
- « Et ceux que vos rigueurs ne font qu'effaroucher
- « Peut-être à vos bontés se laisseront toucher. » (1)

Livie est une politique habile, autant par l'opportunité du moment qu'elle choisit pour donner un conseil à Auguste, que par la sagesse de ce conseil lui-même. Cependant, malgré l'apparente générosité de sa pensée, nous aurions tort de la considérer

(1) *Cinna*, IV, 3.

comme autre chose qu'une politique. C'est par politique qu'elle conseille la clémence et non par générosité. La générosité n'est pas son but, mais un moyen de se maintenir au pouvoir ; et lorsqu'elle approuve tous les crimes qui se commettent au nom du pouvoir, ce n'est pas par cruauté, mais encore par politique :

« Tous les crimes d'Etat qu'on fait pour la couronne,
« Le ciel nous en absout alors qu'il nous la donne,
« Et dans ce sacré rang où sa faveur l'a mis,
« Le passé devient juste et l'avenir permis. » (1)

La rigueur et la générosité sont donc, aux yeux de Livie, des moyens de conserver le pouvoir. Ils ne cesseront d'être bons que le jour où leurs résultats seront contraires au but qu'elle se propose : la sagesse consiste à savoir quand un moyen est usé, et quand il est bon d'en changer.

L'influence de Livie sur la marche du drame et sur l'âme des personnages est considérable : c'est elle qui cause le revirement d'Auguste et, par conséquent la volte-face d'Emilie ; elle change le cours des événements, et le dénouement du drame est son œuvre. Mais, si Corneille a bien crayonné son machiavélisme, l'ensemble du caractère de Livie reste imparfaitement tracé. Son rôle est court ; Corneille ne lui fait tenir en général que le langage ordinaire des confidentes,

Pulchérie est le personnage central d'une intrigue politique. Elle a été élue impératrice après la mort de son frère Théodose ; autour d'elle s'agitent des soupirants : Léon, jeune, sincère, ardent, amoureux ; Martian, plus âgé, amoureux aussi, mais n'osant avouer sa passion ; et enfin Aspar, intrigant, ambi-

(1) *Cinna*, V, 2.

tieux, déloyal et jaloux. Pendant cinq actes, l'action et l'intérêt dramatiques évoluent autour du choix que Pulchérie doit faire d'un époux et, incidemment, du sort d'Irène, sœur de Léon, et de Justine, fille de Martian.

Pulchérie est une femme prudente et sage ; elle aime Léon et doit choisir entre son amour et son devoir de souveraine. Elle a d'abord essayé de concilier l'un et l'autre en tentant de se faire offrir par le Sénat la main de Léon ; mais le Sénat s'est dérobé, déclarant qu'il accepterait le choix de la souveraine et qu'elle en garderait la responsabilité. Dégue et amère, mais avisée et prudente, mise en garde d'ailleurs par le déloyal Aspar — que pousse uniquement sa jalousie de concurrent malheureux — elle comprend qu'il serait imprudent de mécontenter le peuple en lui donnant pour maître un homme dont il n'a pas éprouvé la valeur, et qu'il serait facile à des agitateurs habiles de prendre prétexte de ce mécontentement pour susciter des troubles et des révoltes ; elle juge qu'elle doit être souveraine avant tout.

La renonciation à l'amour pour un intérêt ou un idéal supérieur est un sacrifice fréquent chez les héroïnes cornéliennes. Pour Pulchérie, le devoir ne s'arrête pas là, il n'est qu'un premier pas. Son devoir de souveraine lui commande d'assurer l'ordre et la tranquillité de l'Etat ; elle doit donc choisir, pour gouverner avec elle, un homme qui ait donné des preuves éclatantes de son mérite et de sa valeur, de telle sorte que l'exercice de son autorité ne donne lieu à aucune révolte et soit même accepté avec confiance par le peuple qu'il doit gouverner.

Or, si le premier pas a été difficile, le second est encore plus pénible. Si la renonciation à son amour ne peut donner lieu à aucune hésitation de sa pensée,

ni de sa volonté, on dirait que les sentiments de Pulchérie se métamorphosent et croissent en intensité à mesure que la nécessité l'éloigne de son amant. Dans la Pulcherie douloureuse qui pleure son bonheur ⁽¹⁾, on ne reconnaît plus la femme sereine et inébranlable du premier acte, analysant un amour qui

« A la vertu pour âme et la raison pour guide,
« La gloire pour objet..... »

ni l'altière souveraine du début du troisième acte qui déclarait fièrement :

« Je suis impératrice et j'étais Pulchérie.
.....
« Je regarde l'amour comme un de mes sujets,
« Et veux qu'il m'obéisse au lieu de me trahir. »

Mais elle se domine, cependant : c'est le vieux Martian qu'elle choisit, comme étant le plus digne de partager avec elle la responsabilité du pouvoir.

Cette situation n'a rien de tragique et ne comporte pas les troubles violents dans lesquels nous voyons se débattre d'autres femmes. Les sentiments de Pulchérie sont profonds, mais ils restent de demi-teinte, sans violence et sans éclat. Le drame est tout intérieur ; ce qui en paraît à l'extérieur nous laisse seulement deviner mais ne nous permet pas de nous représenter dans toute son intensité, la lutte acharnée et douloureuse que se livrent le cœur et la raison. Si Pulchérie passe presque inaperçue dans le cortège des figures héroïques créées par Corneille, nous pouvons cependant dire qu'il n'en est pas de plus sage.

(1) « Léon seul est ma joie, il est mon seul désir.

.....
« Rien n'en détachera mon cœur que le trépas,
« Encore après ma mort, n'en répondrai-je pas ;
« Et si dans le tombeau le ciel permet qu'on aime,
« Dans le fond du tombeau, je l'aimerai de même ».

Pulchérie, Acte III, scène 2,

Nous sentons qu'il nous sera difficile d'être juste pour Viriate et Aristie (*Sertorius*). Nous avons quelques préventions contre ces deux femmes et nous leur gardons une rancune d'héritiers frustrés à marâtre. Quoiqu'elles disent et fassent, nous ne leur pardonnons pas d'être là ; nous ne cessons de songer à notre part d'héritage, diminuée de tout ce que Viriate et Aristie ont fait perdre aux lettres françaises. Lorsqu'au cinquième acte, Viriate et Aristie s'unissent pour accabler de leur mépris l'indigne Perpenna, nous pensons : « la scène est belle » ; mais nous ajoutons en nous-mêmes : « comme la pièce eut été plus belle sans Viriate et Aristie ! » Nous regrettons le pur chef-d'œuvre que Corneille ne nous a pas donné : une tragédie de *Sertorius* en deux ou trois actes sans aucun rôle féminin, un tableau d'histoire, d'une belle et austère simplicité, qui serait aujourd'hui classique. Mais une tragédie en trois actes, sans femme, pouvait-elle réussir en 1662 ? Il est douteux que Corneille eût osé envisager un plan aussi subversif ; plus que tous les autres ouvriers des lettres, les auteurs dramatiques ont à compter avec les goûts, les préjugés, les habitudes des contemporains : c'est une nécessité de genre.

Corneille s'est donc cru « obligé d'introduire » ⁽¹⁾ dans *Sertorius* deux personnages féminins de sa création et une intrigue politico-amoureuse qui complique l'action et fournit la matière de cinq actes. Résultat : l'unité du sujet est détruite, l'intérêt dispersé et refroidi ; les deux héros, Sertorius et Pompée sont mis en de fâcheuses postures. A côté de scènes d'une grande beauté, la tragédie de *Sertorius* offre des passages pénibles à la lecture, des situa-

(1) Préface de *Sertorius*.

tions fausses, choquantes à la scène ; et, *Sertorius* qui aurait pu être un chef-d'œuvre classique, n'est plus qu'une des belles œuvres du déclin de *Corneille*.

Viriate veut faire de l'Espagne une seconde Rome. Elle admire Rome pour sa puissance, sa gloire, la sagesse de ses institutions, la liberté et la grandeur de ses citoyens. D'un autre côté, l'Espagne, sa patrie, est un pays divisé en plusieurs royaumes dont les chefs se jalourent, se querellent et affaiblissent ainsi leur patrie. Elle a vu qu'un des chefs romains, *Sertorius*, les a réunis sous sa domination, et dans cette union, elle voit une force qu'elle rêverait d'opposer à celle de Rome ; non dans un dessein de conquête, mais de libération ; elle est humiliée de voir tous les rois d'Espagne asservis par la puissance romaine, comme l'a été son propre père, *Viriatius*.

Pour arriver à cette domination de l'Espagne, il faut qu'elle épouse un romain : épouser un roi espagnol, ce serait liguier tous les autres contre celui qu'elle aurait choisi pour exécuter son dessin. *Sertorius* est tout désigné pour l'aider à réaliser ses projets ambitieux ; et ce n'est pas seulement le succès de ses armes contre Rome que *Viriate* admire, c'est aussi la manière habile dont il a su se faire obéir des Espagnols sans blesser leur orgueil.

Assurément *Viriate* ne nous touche pas ; nous ne nous intéressons que médiocrement à la réussite de ses projets, froidement calculés ; mais c'est une belle figure et une âme haute. Elle ne veut pas être la vassale de Rome ; elle repousse avec dédain l'offre que lui fait *Sertorius* d'un mariage avec *Perpenna*. Le seul époux qui soit digne d'elle, c'est *Sertorius* ; elle le lui dit sans détours et s'offre avec une franchise hautaine ; chose curieuse, lorsque son offre est

repoussée par Sertorius, c'est celui-ci qui devient et reste jusqu'à la fin un peu ridicule.

Viriate est coquette avec son soupirant dédaigné, Perpenna ; et nous trouvons qu'il est indigne de son caractère d'encourager dans le cœur de Perpenna des espérances qu'elle est fermement décidée à ne jamais réaliser. Mais elle est admirable lorsqu'elle le soufflette de son ironie la plus méprisante ; et pourtant elle a tout à redouter de lui, car il vient d'anéantir ses projets ambitieux en assassinant Sertorius, et elle se trouve à sa merci.

A la dernière scène, la fière et triste dignité de son attitude évoque le geste silencieux de Vercingétorix. A ce moment, elle symbolise le monde barbare qui va mettre bas les armes et accepter la paix romaine.

Aristie est aussi une grande âme, moins grande que Viriate, mais plus humaine. Pompée l'a répudiée et elle veut se venger de l'affront qui lui a été injustement fait. Elle n'a pas cessé d'aimer Pompée ; mais, considérant que son mariage avec Sertorius fortifierait le parti dans lequel elle s'est engagée, elle décide de l'épouser. Puis, voyant que Pompée l'aime encore, elle veut le reprendre et l'amener au parti de Sertorius. Elle apprend coup sur coup l'abdication de Sylla, qui lui rend Pompée et l'assassinat de Sertorius par Perpenna. Avec une magnifique hardiesse elle l'insulte et le menace de la colère de Pompée.

Aristie est une amoureuse ; mais c'est une âme généreuse qui met au-dessus de son amour son honneur, sa dignité, son orgueil et le respect de ses engagements. Elle est femme et elle est vivante.

Corneille nous avertit dans l'examen de *Pompée* qu'il a fait Cléopâtre amoureuse par ambition. Lors-

que nous étudions ce caractère, nous y trouvons en effet de l'ambition ; mais au lieu d'amour, c'est du calcul que nous voyons : la conscience de son pouvoir sur le cœur de César, et la volonté d'en tirer profit.

Le rôle de Cléopâtre est fait de contrastes et d'oppositions. Par sa force, sa claivoyance, sa loyauté, son énergie, elle est l'antithèse de son frère Ptolémée qui, auprès d'elle, semble encore plus faible, plus borné, plus fourbe, plus lâche et plus ingrat. Mais, à son tour, elle est amoindrie par le voisinage de Cornélie ; auprès de l'austère et stoïque romaine, si désintéressée et si grande, la souple et ambitieuse orientale qu'est Cléopâtre paraît insignifiante et mesquine. Corneille a voulu continuer ce contraste dans l'influence des deux femmes sur César. L'une est son bon génie, et l'autre son mauvais génie : auprès de Cléopâtre, César n'est qu'un homme médiocre et maniéré ; il redevient sans effort un héros dès qu'il est auprès de Cornélie. Remarquons que ce jeu d'antithèses se fait aux dépens de Cléopâtre. Pour que la veuve de Pompée pût dominer de si haut la reine d'Egypte, il a fallu que Corneille amoindrit la noble femme que nous avons vue se révolter d'horreur devant la bassesse et la criminelle ingratitude de son frère, braver ses insolents ministres et imposer silence à Photin. Pour que César se départît avec elle de ce que nous avons admiré en lui de généreux et d'héroïque ; il a fallu encore, que Corneille transformât en courtisane, cette souveraine qui, devant le tremblant Ptolémée, semble être le vrai roi d'Egypte.

Cette transformation est sans doute une nécessité dramatique : Cléopâtre et Ptolémée ne sont que des caractères de second plan. Les personnages princi-

paux sont Cornélie, César et surtout Pompée, dont le nom remplit les deux premiers actes, et dont la grande ombre plane sur les trois derniers. Aussi longtemps que César et Cornélie n'ont pas paru il faut bien que Ptolémée, Cléopâtre et Photin occupent le premier plan ; mais dès qu'ils arrivent, le roi, la reine et le ministre sont relégués au deuxième rang.

La Cléopâtre amoureuse, telle que Plutarque nous la montre, eût offert un contraste plus saisissant avec Cornélie, que l'ambitieuse amoindrie que Corneille lui oppose ; et c'est la peinture de cet amour, historiquement réel, cependant, qui est la partie la plus faible de l'étude de ce caractère.

Ce qui frappe tout d'abord, en Ptolémée et Cléopâtre, c'est la dissemblance de leurs caractères et l'antagonisme de leurs conceptions politiques. Ce frère et cette sœur se ressemblent si peu, que le hasard seul semble les avoir unis par les liens du sang. Autant le frère est borné, faible et peureux, autant la sœur est intelligente, virile et généreuse. La politique de Ptolémée étant celle d'un homme faible, est dominée par la peur ; celle de Cléopâtre, par l'équité. Ptolémée craint César ; il a peur d'attirer sur lui sa colère, s'il accueille Pompée vaincu et fugitif ; instrument docile entre les mains de ses ministres, il fait périr Pompée et offre cette victime en offrande propitiatoire au tout-puissant César. Si Photin, par politique et par calcul, ne le dissuadait de faire assassiner Cléopâtre, il la ferait mourir aussi, car il craint sa rivalité, sa force et l'appui qu'elle trouvera en César : c'est donc la peur qui lui inspire l'idée du premier crime et l'empêche d'exécuter le second. Ainsi Cléopâtre est entourée d'ennemis ; d'abord, son frère : il la hait, il a usurpé sa part du

pouvoir et il veut la tenir écartée du trône, les ministres la haïssent aussi ; elle sait par expérience de quels crimes ils sont capables ; elle se sait en danger ; il n'est donc que juste qu'elle se tourne vers César pour chercher en lui un protecteur et un appui.

« Il y a dans Cléopâtre, trois choses à remarquer, nous dit Saint-Marc-Girardin, dans son *Cours de littérature dramatique* : une âme forte dans une vie efféminée, une passion vraie avec des mœurs licencieuses, une grande pensée politique à travers les plaisirs et les fêtes ». Corneille a peint l'âme forte qui fait assez bien pressentir le génie politique qui la rendra capable de rétablir l'empire d'Orient et de le gouverner. Mais la seconde partie du caractère de Cléopâtre contredit la première et ne nous donne aucun trait de la peinture que Plutarque en a faite. Au lieu de la femme passionnée et voluptueuse aussi avide de plaisirs que de puissance, nous ne trouvons qu'une coquette froide, insignifiante et fâde qui parle le jargon de la galanterie du XVII^e siècle, remarquons en passant qu'elle le parle moins que César. On ne croirait jamais, que ce sont là ces deux amants célèbres qui ont laissé dans l'histoire le souvenir d'une des passions les plus irrésistibles qui aient existé. Ils parlent comme les personnages du *Grand Cyrus* ou des romans de chevalerie. Le langage de Cléopâtre n'est pas seulement celui d'une précieuse, c'est aussi celui d'une femme qui a besoin, non seulement d'un appui, ce qui est très légitime, mais aussi d'un guide pour lui apprendre à gouverner et l'aider à conduire son peuple. Si Cléopâtre était ce que son langage la dépeint, elle serait la digne sœur de Ptolémée, qu'elle a pourtant si énergiquement blâmé d'être un instrument docile entre les mains de Photin et de laisser imposer à l'Egypte une autorité honteuse.

L'Égypte avec cette Cléopâtre, ne ferait en quelque sorte que changer de maître ; au lieu de subir, sous le nom de Ptolémée, la domination occulte de Photin, elle subirait l'autorité de César, qui régnerait sous le nom de Cléopâtre. Cette Cléopâtre-là ne ressemble en rien à celle que nous avons connue au début de la pièce, ni à celle dont Plutarque nous a laissé l'histoire.

Le nom et le personnage d'Arsinoé sont des créations de Corneille qui s'est inspiré d'une seule ligne de l'historien Justin : « En même temps Prusias, roi de Bithynie, prit dessein de faire assassiner son fils Nicomède, pour avancer ses autres fils qu'il avait eu d'une autre femme, et qu'il faisait élever à Rome ».

Arsinoé est cette seconde femme de Prusias. Elle entreprend d'évincer le prince héritier Nicomède au profit de son fils Attale. Il est difficile de bien démêler les mobiles d'Arsinoé : amour maternel ou ambition personnelle. Arsinoé, personnage de comédie, est l'antithèse de la tragique Cléopâtre de Rodogune. Elle est méchante, on sent qu'elle éprouve une joie maligne à narguer Nicomède qu'elle tient en son pouvoir et à lui faire sentir qu'il ne doit espérer aucun ménagement.

Arsinoé s'applique à irriter Prusias contre Nicomède ; le résultat de ses manœuvres peut être le meurtre de Nicomède sur l'ordre de Prusias, caractère faible, sujet à de dangereuses crises de violence ; Arsinoé le sait parfaitement et ne cesse d'irriter Prusias.

Cependant Arsinoé n'est pas précisément sanguinaire ; le meurtre de Nicomède est un mode de suppression qui ne lui inspire ni une prédilection particulière ni une répugnance marquée. Pour communiquer ses volontés au vieux Prusias, elle a délibérément

choisi un procédé de suggestion indirecte qui lui permettra de ne pas conseiller la mort de Nicomède. Lorsqu'un danger pressant, immédiat, l'oblige à donner un avis direct ; ce n'est pas la mort, c'est l'exil qu'elle conseille.

Arsinoé n'a rien de l'orgueil altier et inflexible de Cléopâtre ; souple, prête à toutes les bassesses, elle n'est que le docile instrument de l'ambassadeur romain, Flaminius. Il ne semble pas que le joug lui pèse : devant ce maître impérieux elle n'a aucune velléité de révolte, elle se fait douce et humble.

Arsinoé est une intrigante fausse, dissimulée, adroite. A vrai dire, la mission qu'elle a confiée à Métrobate et Zénon est un artifice trop compliqué, médiocre et hasardeux ; mais l'expédient dont elle s'avise au cinquième acte — l'enlèvement de Nicomède par la porte secrète et son embarquement pour Rome — est mieux imaginé, encore qu'il sente un peu le mélodrame ; cependant, ce stratagème qui obtient l'approbation de Flaminius — nous comptons pour rien, bien entendu, l'admiration extasiée de Prusias — devait réussir et n'échoue qu'à la suite d'une péripétie impossible à prévoir : l'intervention d'Attale.

Mais où Arsinoé montre une habileté supérieure, c'est dans le gouvernement de son vieux mari.

La deuxième scène de l'acte IV est un pur chef-d'œuvre ; Molière n'a pas pu mieux faire que de la reprendre, en la baissant d'un ton, dans le *Malade imaginaire*. Le plaidoyer d'Arsinoé pour Nicomède, chaleureux, prenant, sincère, est le comble de la perfidie. Tous les mots portent contre Nicomède, parce qu'ils touchent Prusias au point sensible, ravivant tantôt ses craintes, tantôt ses rancunes. Mise au pied du mur par un argument sans réplique de Nicomède,

Arsinoé devient pathétique, fait une scène de larmes : tout lui est indifférent, elle ne survivra pas à son mari ; puis elle force la note : par une dernière allusion au sort de Carthage et d'Antiochus — dont l'ironie est assurément trop transparente, mais dont l'effet est sûr — elle ravive les craintes de Prusias et se retire, cédant la place à Nicomède qu'elle sait battu. Et par dessus Béline, nous pensons à Tartuffe.

La puissance de dissimulation d'Arsinoé n'est pas absolue. Sa haine de Nicomède, qu'elle déguise à Prusias, elle n'essaie pas de la dissimuler à Nicomède lui-même ; car, elle se croit sûre de l'abattre, si elle ne l'a pas encore abattu. Nicomède, libre à la cour de Prusias, demeure cependant un adversaire dangereux ; une Arsinoé qui éviterait de mettre son adversaire sur ses gardes jusqu'au moment de son arrestation, serait plus habile, plus prudente et d'une fausseté plus achevée ; mais elle serait moins vraie.

Il semble qu'Arsinoé mette de la coquetterie à braver Nicomède, même inutilement, à lui rendre ironie pour ironie ; on dirait qu'elle ne veut pas se priver de cette joie maligne.

Observons que l'ironie d'Arsinoé, semblable pour la forme à celle de Nicomède et de Laodice, en diffère essentiellement dans le fond. Nicomède et Laodice prennent plaisir à braver l'ennemi dont ils ont tout à redouter ; mais ils ne frappent pas à terre. C'est avec un tact parfait qu'ils font grâce, qu'ils évitent de prononcer le mot de « pardon » : leur ironie est une forme agressive de la grandeur d'âme et de la générosité. L'ironie d'Arsinoé procède de sentiments tout différents ; elle ne s'adresse qu'à l'adversaire désarmé, elle se tait devant l'ennemi victorieux : c'est une forme agressive de la bassesse.

Moins effrayante que la Cléopâtre de *Rodogune*, la

figure d'Arsinoé est infiniment plus vraie et plus vivante. Le couple Prusias-Arsinoé est une des créations les plus surprenantes de Corneille qui, devançant ici La Rochefoucauld, l'égale par la profondeur et la vérité de son observation.

Corneille nous avertit dans l'examen d'*Héraclius*, que le « poème est si embrouillé qu'il faut une merveilleuse attention pour le comprendre ». La pièce nous fait penser, par moments, à un écheveau de laine embrouillé, exigeant pour être dévidé « une merveilleuse attention ».

Pulchérie, fille de l'empereur Maurice, a un frère, Héraclius ; elle a aussi un amant, c'est Martian, fils de l'empereur Phocas, usurpateur du trône de Maurice. Héraclius, connu sous le nom de Martian, passe pour être le fils et l'héritier de l'usurpateur, alors que le vrai Martian est connu sous le nom de Léonce, fils de Léontine.

Pour affermir son autorité et établir sa dynastie, Phocas veut que celui qu'il croit son fils épouse Pulchérie ; mais le faux Martian, sachant qu'il est en réalité Héraclius, refuse l'union proposée. Pulchérie refuse aussi parce qu'elle hait l'usurpateur et ne veut pas épouser son fils, et parce qu'elle a un amant qui n'est autre que le vrai Martian.

Le rôle de Pulchérie n'est pas d'une grande utilité dramatique ; la tentative d'union essayée par Phocas, n'est qu'un incident accessoire ; l'amour de Pulchérie pour Martian en est un autre. Tout l'intérêt dramatique se concentre sur l'imbroglio de la naissance et de l'identité de Martian et d'Héraclius. Si le rôle de Pulchérie était supprimé, la pièce n'en serait ni plus ni moins compliquée. Mais à défaut d'intérêt dramatique, l'étude du caractère offre un certain

intérêt psychologique : Corneille nous montre en elle une belle âme et une pure héroïne.

Sommée d'épouser le faux Martian, la fière Pulchérie refuse, brave Phocas, l'accable de son mépris et reste inflexible. Malgré l'amitié profonde qu'elle éprouve pour celui qu'elle croit le fils de l'usurpateur, et tout en lui reconnaissant de hautes vertus, elle préfère la mort à la honte d'une telle alliance. Ce n'est pas dans cette lutte — pourtant très vive — entre Pulchérie et Phocas, que nous pouvons étudier des vertus différentes de celles que nous avons déjà vues chez la plupart des héroïnes cornéliennes : la fierté, le courage, la constance, mais plutôt dans la situation toute spéciale dans laquelle Corneille a placé les deux amants, Pulchérie et Martian ; cette situation lui permet — nous allons le voir — de tracer un trait particulier du caractère de Pulchérie, et de la rendre différente de toutes les autres héroïnes cornéliennes. Les deux amants se croient frère et sœur. Ceci nous oblige à reprendre un instant notre écheveau de laine.

Après s'être emparé du trône et du pouvoir impérial, Phocas eut soin de faire périr le petit Héraclius, fils de l'empereur Maurice ; mais Léontine, gouvernante de l'enfant, livra à sa place son propre fils, Léonce. Phocas lui ayant confié son fils, le petit Martian, Léontine fit une nouvelle substitution d'enfants, et le vrai Héraclius fut plus tard élevé au palais sous le nom de Martian, tandis que Léontine gardait près d'elle le vrai Martian, que nous connaissons sous le nom de Léonce. La rumeur commence à se répandre qu'Héraclius est vivant. Exupère, partisan de Maurice, questionne Léontine, et cette dernière, l'abusant par prudence, lui dit que le vrai Héraclius, c'est Martian, c'est-à-dire Léonce ; Pulchérie et Martian se croient donc frère et sœur.

Devant son amant, Pulchérie n'exprime aucun regret de son bonheur détruit. Faisant un retour vers le passé, elle essaie d'expliquer que ce sentiment qui les unissait était de l'amitié fraternelle qui s'ignorait. Mais il y a une tendresse qui persiste dans le souvenir même de cette douce affection ; on dirait qu'elle n'ose la rappeler que comme un souvenir de ce qu'elle a ressenti et se reprocherait d'éprouver encore. Mais, lorsqu'elle veut se persuader que cette tendresse était de l'amour fraternel, nous sentons bien qu'elle ne pense pas ce qu'elle dit, que c'est un effort de volonté : C'était de l'amour fraternel, parce que je veux que ce soit ainsi ! Pulchérie est plus maîtresse d'elle et plus forte que Martian qui montre à quel point il souffre :

« Ah ! s'il m'était permis de ne me pas connaître,

« Qu'un si charmant abus serait à préférer

— « A l'âpre vérité qui vient de m'éclairer. » (1)

Pulchérie préfère la vérité tout âpre qu'elle est à l'ignorance heureuse. Elle a le frisson du danger qu'ils ont couru en manquant de s'épouser ; mais, se mettant résolument au-dessus de la douleur, elle détourne leurs pensées, à tous deux, de cette affection et les oriente vers les nouveaux devoirs qui se présentent à eux, et dont l'accomplissement leur donnera la consolation et la force. Et désormais, ils ne seront plus qu'un frère et une sœur s'entretenant avec sérénité de leurs affaires de famille : soucieux l'un et l'autre de l'opinion publique et voulant prévenir toute pensée équivoque, ils décident que l'union de Pulchérie et d'Héraclius sera accomplie.

La victoire de Pulchérie sur son propre cœur demande une plus grande force que celle qu'il

(1) *Héraclius*, Acte III, scène 1.

lui faut déployer contre Phocas : non moins que son amour, ses sentiments de juste haine, son mépris, sa fierté personnelle, la force que lui donne la conscience de son droit se dressant contre l'abus de la force, la soutiennent contre le tyran. Mais, lorsque son bonheur s'écroule et qu'elle doit arracher de son cœur un amour qu'elle croyait légitime ; lorsque nous savons qu'elle est déchirée et qu'elle ne le dit pas ; lorsque ce cri qui lui échappe au cinquième acte en apprenant l'identité d'Héraclius « Ah ! vous êtes mon frère ! nous fait mesurer la profondeur et la puissance de son amour, quand nous sentons que ce cri n'est qu'un élan de tout son être vers Martian et veut dire : « Ah ! vous n'êtes pas mon frère ! lorsque nous savons que dans la lutte silencieuse où elle a voulu étouffer son amour, elle n'était soutenue que par l'austère devoir et l'amour de la vérité, nous avons le sentiment d'être en présence d'une belle âme. Pulchérie est plus grande et plus noble par tout ce qu'elle cache de ses sentiments, que par ce qu'elle en exprime.

Dans tout le cours de son œuvre, Corneille ne s'est pas contenté de peindre l'idéal ou la passion qui seront pour l'action de ses héros, des mobiles ou des obstacles ; il a peint certaines affections de famille qui ne sont pas des ressorts d'action, qui n'ont aucune influence sur la marche du drame et sont de simples matières d'observation. Corneille, s'attachant à dépeindre la vie, n'a pas voulu laisser de côté ces affections qui en sont une part si essentielle. Il a particulièrement étudié l'affection fraternelle ; Antiochus et Séleucus, de *Rodogune*, bien qu'ils soient doublement rivaux, aimant la même femme et prétendant au même trône, conservent une affection fraternelle, tendre, juvénile, touchante, qui ne se dément

pas un instant. Nous retrouvons cette nuance délicate de sentiment entre Palmis et son frère Suréna. Palmis aime son frère plus que son amant ; l'abandon de Pacorus la fait moins souffrir que le sentiment du danger que court Suréna en aimant Eurydice. Tout son rôle consiste à essayer d'amener Eurydice à l'abandon de son amour pour Suréna, et à la persuader d'épouser Pacorus. Elle s'épuise en vains efforts pour mettre en mouvement ce bloc inerte d'Eurydice. Elle est sympathique, touchante et pathétique par son abnégation personnelle, son affection et son dévouement.

L'affection fraternelle qui unit Irène et Léon (*Pulchérie*), quoique ne présentant pas le même caractère d'abnégation et de dévouement, n'en est pas moins attachante ; car c'est une amitié très tendre qui unit le frère et la sœur. Ils semble même que cette amitié si ancienne, si profonde, fasse du tort au développement d'un nouveau sentiment ; car Aspar, l'amant d'Irène ne vient qu'au second rang dans son affection, son frère est au premier : ils sont elle, et lui, deux confidents et deux alliés. Femme de cour, intelligente, clairvoyante, experte aux intrigues, plus désintéressée que son frère dans la question du choix d'un époux pour l'impératrice Pulchérie, dont Léon est amoureux, Irène peut lui donner d'utiles conseils pour le succès de sa candidature. N'étant pas comme lui troublée par l'amour, gardant au contraire son sang-froid et sa perspicacité, elle le met en garde contre Aspar, son propre amant, dont elle a deviné toute la fourberie.

Amante aussi avisée que sœur clairvoyante, elle n'a pas tardé à reconnaître qu'Aspar la considère uniquement comme un moyen de satisfaire son ambition. Si Pulchérie épouse Léon, Aspar se hâtera

d'épouser Irène ; mais si Léon est repoussé par l'impératrice, Aspar abandonnera Irène et essaiera de se faire agréer de Pulchérie. Irène ne se fait aucune illusion :

« Il m'aime en apparence, en effet il m'amuse,
« Jamais à notre hymen il ne manque d'excuse, » (1)

dit-elle. Mais elle médite sa revanche : ne voulant pas être quittée, elle veut, par un sentiment d'amour-propre facile à comprendre, retenir Aspar, l'engager, afin de se donner le plaisir de le refuser.

Tel est le double but que veut atteindre Irène : faire monter son frère sur le trône, et retenir Aspar pour le renvoyer. Le premier but est atteint par une succession d'événements indépendants de sa volonté, puisque Léon, au lieu d'épouser l'impératrice Pulchérie, épouse Justine et est associé au pouvoir impérial ; mais elle triomphe dans son deuxième projet : Aspar, fourbe, rusé, ambitieux, qui avait tendu ses filets pour pêcher l'empire, qui voulait tour à tour épouser Irène, Pulchérie ou Justine se trouve à la fin de la pièce sans empire et sans femme.

A côté du couple Léon-Irène, dans lesquels il peint l'amour fraternel, Corneille place le couple Martian-Justine, nous donnant lieu d'étudier l'affection paternelle et filiale qui les unit. C'est une sorte de cordialité amicale ; il y a entre le père et la fille une certaine égalité, née de la différence de sexe et aussi de leur commune infortune : Martian est épris de Pulchérie qui aime Léon et en est aimée, et Justine est amoureuse de Léon. Le père et la fille se font des confidences ; Martian ne parlerait à personne de cet amour dont il essaie de se défendre et dont il ne peut que souffrir ; mais devant sa fille, il laisse voir sa douleur

(1) *Pulchérie*, Acte I, scène 3.

et son amertume ; il la considère et la traite comme une amie digne de sa confiance, et Justine à son tour lui rend confiance pour confiance : elle aussi souffre d'un amour sans espoir, puisque Léon aime Pulcherie. La différence de sexe lui assure de la part de ce vieillard très courtois, des égards et même un respect que Martian n'aurait pas pour un fils. Cependant le père et la fille ne s'interdisent pas l'un envers l'autre une douce ironie :

« ... Jamais à ton âge on ne plaignt l'Etat. »

plaisante Martian.

« ... Vous avez soupiré tout de même. »

se hâte de riposter Justine. Cependant, comme le père et la fille ont de grandes âmes et qu'ils mettent leur devoir au-dessus de leur amour ou même de leur affection réciproque, ils se sacrifieront ; unis dans cette abnégation, ils travailleront de tous leurs efforts à l'union de Léon et de Pulchérie.

La loyauté, le désintéressement et la noblesse d'âme de Justine ne l'empêchent pas de deviner les ambitions, les perfidies, les intrigues, les trahisons qui se trament autour d'elle ; elle comprend de même les sentiments vrais et les raisons qui les font repousser, car la pratique du monde lui a donné une grande connaissance du cœur humain. Son rôle est très effacé et son action presque nulle dans la pièce. Cependant les événements la servent : Pulchérie écarte définitivement son projet d'union avec Léon et choisit Martian ; elle donne Léon à Justine et les associe tous deux au pouvoir impérial.

Dans cette étude nous avons pu voir que Corneille, ayant incarné un idéal ou une passion différents dans certains personnages, ils s'opposent, luttent, veulent se dominer, mais, étant de force égale, ils s'équili-

brent, se neutralisent et arrivent à l'immobilité. Marcelle et Placide (*Théodore*) opposent inutilement leurs passions dominantes : la satisfaction de l'amour maternel de Marcelle dépend du sacrifice que Placide pourrait faire de son amour ; et Placide, de son côté, ne peut espérer voir son amour satisfait que si Marcelle, faisant abnégation de sa tendresse maternelle, délivre Théodore qui l'aime et qu'elle veut faire périr dans les supplices. Les deux volontés sont dressées l'une contre l'autre, se heurtent et ne réussissent pas à se vaincre.

Nous avons pu voir aussi que dans *Nicomède* et *Théodore*, les personnages de Nicomède, Laodice et Théodore sont l'incarnation d'un idéal immuable. S'ils n'attaquent pas leurs adversaires et n'essaient pas de modifier leur volonté, ils sont invincibles dans la résistance ; Ilugo dirait d'eux comme de Caton, qu'ils ont dans les reins cette syllabe : Non. Ils sont comme ces rochers de granit, que ne peuvent ébranler, ni entamer, les assauts furieux et répétés de la mer.

Don Sanche d'Aragon est une autre illustration de l'équilibre et de l'égalité des forces qui luttent et de celles qui résistent et par conséquent de l'immobilité : Corneille a donné à ses deux héros deux passions : l'amour et l'orgueil. Il n'y a donc pas d'antagonisme apparent entre eux ; la lutte est intérieure ; c'est dans leurs cœurs que ces deux passions se livrent bataille ; mais étant de force égale, elles s'équilibrent, se neutralisent et chacun des personnages s'immobilise.

Isabelle, reine de Castille, doit choisir un époux parmi trois seigneurs élus par ses Etats ; elle n'en aime aucun ; son cœur s'est donné à un aventurier, soldat de fortune, Carlos. Mais l'orgueil de la reine se révolte contre le sentiment de la femme et ne peut tolérer l'idée d'une mésalliance.

Les deux pièces *Rodogune* et *Héraclius* ont été construites autour d'une situation à grand effet ; il en est de même pour *Don Sanche d'Aragon* : cette comédie héroïque a été faite pour la grande scène du premier acte qui, mettant en spectacle la rivalité de l'orgueil nobiliaire et du mérite personnel, amène l'intervention de la reine et cette apostrophe au mouvement dramatique si vif, si passionné, si romantique et quelque peu théâtral :

- « Eh bien ! Serez-vous donc, marquis de Santillane,
- « Comte de Penafiel, gouverneur de Burgos.
- « Don Manrique, est-ce assez pour faire seoir Carlos ?

En dehors de cette brillante exposition, la pièce offre deux parties très distinctes. Les trois premiers actes sont une étude psychologique d'Isabelle et de Carlos : l'action dramatique est liée à la progression des sentiments des deux héros ; mais cette progression étant entravée par le conflit de sentiments, n'avance qu'avec beaucoup de difficultés ; elle s'arrête tout à fait avec le troisième acte, lorsqu'Isabelle et Carlos s'immobilisent entre leur orgueil et leur amour. Pour reprendre le mouvement arrêté et amener le dénouement, Corneille recommence une seconde pièce avec les mêmes personnages ; il s'agit de rendre possible l'union de la reine et de l'aventurier, et puisqu'elle reste impossible aussi longtemps que Carlos sera tenu pour un aventurier sans naissance, il sera nécessaire d'en faire un roi. C'est alors que commence cette histoire d'enfant perdu à laquelle personne ne songeait dans les trois premiers actes. La reine Léonor d'Aragon, si froide et si neutre se sent soudainement réchauffée d'amour au souvenir de son fils, le petit don Sanche, enlevé il y a vingt ans ; de doux pressentiments l'assailent, l'insignifiante et sèche Elvire s'éveille et s'anime ; les trois

prétendants qui méprisaient si fort le pauvre Carlos, pris d'impatience et d'ardeur, déploient une admirable activité pour le faire proclamer roi d'Aragon avant de savoir s'il est, ou non, don Sanche. Deux nouveaux personnages interviennent : Don Raimond de Moncade arrive au cinquième acte pour compléter l'histoire de dona Léonor et reconnaître formellement don Sanche ; le second personnage, non moins important, ne paraît pas sur la scène : ce serait trop d'amener deux nouveaux personnages au cinquième acte, et pour éviter cette infraction aux règles dramatiques, Corneille le met en prison. N'a-t-il pas commis un crime de lèse-majesté en se déclarant le père du héros ? Ce malheureux est le pêcheur Nugne, le père adoptif de don Sanche. Tous ces personnages déploient tant d'activité autour des deux héros, que la reine de Castille peut enfin, sans déchoir, se jeter dans les bras du roi d'Aragon, *alias* Carlos.

Isabelle est une femme intelligente, énergique et aimante. Obligée par raison d'Etat de se choisir un époux parmi les trois seigneurs désignés par son peuple, don Lope de Gusman, don Manrique de Lare et don Alvare de Lune, elle s'y résout quoiqu'elle aime Carlos et qu'elle ne se fasse aucune illusion sur l'amour et le désintéressement des trois prétendants.

C'est dans ces dispositions qu'elle aborde les trois comtes dans la grande scène du premier acte. Elle accomplirait sans doute sa résolution si le dédain des trois seigneurs pour Carlos ne provoquait un sursaut de révolte de son amour et ne lui inspirait une revanche immédiate : elle se donne le plaisir de lui faire raconter ses grandes actions devant les seigneurs qui lui sont redevables de leur liberté et le paient de mépris. Une seconde maladresse de don Manrique provoque une deuxième revanche ; et,

soit malice, soit colère et amour tout à la fois, elle fait Carlos marquis, lui conférant un rang immédiatement supérieur à celui de don Manrique, qui est comte ; enfin, un dernier manque de tact du même Manrique (décidément préposé aux maladresses), plus grave que les autres et qui s'attaque à la reine, amène une troisième et dernière riposte : cette fois, la reine donne son anneau à Carlos qui doit le remettre à celui qu'il choisira pour roi. Il devient donc, non seulement leur égal, mais leur maître, l'arbitre de leur destinée et de leurs ambitions : bon gré, mal gré, les trois prétendants devront s'incliner devant son choix. C'est une revanche complète ; mais, la reine n'a-t-elle pas pris trop à cœur de venger les humiliations de Carlos ? Sans doute. Mais l'irritation qu'elle a ressentie de l'hostilité et du dédain des prétendants lui a montré qu'elle aimait Carlos, et la hâte qu'elle a eue à l'exalter, puis à humilier ceux qui le méprisaient, lui a prouvé qu'elle souffrait de l'humilité de sa condition. C'est sa fierté cornélienne qui a agi ; mais cette fierté est en conflit avec l'orgueil castillan de sa cour et peut-être avec le sien. Quoiqu'elle estime Carlos très supérieur aux prétendants, par son mérite personnel, et que par les titres qu'elle vient de lui donner, elle ait essayé de remédier à l'inégalité de leurs conditions, elle sait que Carlos ne sera jamais à ses yeux et aux yeux de sa cour, qu'un aventurier sans nom. Isabelle sent que la réalisation de son amour est impossible ; elle souffre et fait un triste retour sur la vanité du pouvoir :

.....
« Et sujette à jamais du trône où je me voi
« Je puis tout pour tout autre et ne puis rien pour moi.
.....
« O sceptres ! s'il est vrai que tout vous est possible,

« Pourquoi ne pouvez-vous rendre un cœur insensible ?

« Pourquoi permettez-vous qu'il soit d'autres appas,

« Où que l'on ait des yeux pour ne les croire pas ? » (1)

C'est une loi de nature que lorsqu'un homme et une femme s'aiment et ne peuvent se le dire, il ne leur reste qu'à se quereller. Isabelle et Carlos n'ont pas d'autre alternative lorsqu'ils se rencontrent ; et d'ailleurs, un prétexte excellent se présente à Isabelle : Carlos a déclaré aux trois comtes que la bague de la reine serait à celui qui le vaincrait en combat singulier. Isabelle se soucie peu du danger que peuvent courir les prétendants, mais elle est très inquiète de celui que va courir Carlos, seul contre trois adversaires. Angoissée à la pensée que son amant peut perdre la vie, elle lui cherche querelle parce qu'il veut priver son royaume de ses trois meilleurs soutiens ! (Qui donc a dit que les femmes de Corneille étaient des hommes ?) C'est donc entre les deux amants une scène d'une galanterie héroïque et délicate ; chacun d'eux voudrait amener l'autre à lui dire qu'il l'aime — Isabelle en querellant son amant et Carlos en parlant de sa mort — mais ils ne se disent rien de ce qu'ils sentent ; ni l'un ni l'autre ne comprend ce que l'autre pense, parce qu'ils ne veulent pas comprendre ; mais le lecteur le devine. Isabelle réussira à empêcher le duel ; mais Carlos, jaloux de ses rivaux, ne pouvant épouser lui-même la reine, empêchera qu'aucun autre ne l'épouse.

Le troisième acte ne résout pas l'énigme dans laquelle se débattent nos deux amants ; l'action dramatique n'y fait aucun progrès. Isabelle a repris son anneau, supprimant ainsi la cause du duel et laissant en suspens la question qu'elle ne peut résoudre. Elle

(1) *Don Sanche*. — Acte II, scène 1.

renvoie don Alvar de Lune à Elvire qu'il aime, écartant ainsi la rivale qu'elle devine dans la princesse d'Aragon ; et dans une scène de pure comédie, par un piège qu'elle tend habilement à don Lope et à don Manrique, elle apprend que chacun est fiancé à la sœur de l'autre. Voilà donc Isabelle et Carlos en face l'un de l'autre ; s'épouseront-ils enfin ? Non ; les obstacles qui s'opposaient à leur amour existent toujours : Isabelle est reine et Carlos est sans nom. Ne pouvant passer outre à leur orgueil ni à leur amour, ils restent inébranlables et immobiles.

Corneille a fait à ses héros des volontés si inflexibles qu'il n'a pu dénouer la situation où ils étaient engagés : puisqu'ils refusent d'aller à la montagne, il est nécessaire de la leur amener. C'est à quoi s'occupent tous les autres personnages dans les deux derniers actes.

L'immobilité n'est pas toujours due à l'équilibre de plusieurs forces en conflit, elle peut être le résultat de la faiblesse, de l'incapacité d'agir. Corneille, le peintre des âmes fortes, nous montre en Eurydice une femme dépourvue de volonté. Chez les autres femmes nous pouvons étudier la modalité des défaites ou des victoires d'après la clarté ou l'obscurité de leur intelligence ; il n'en est pas de même chez Eurydice : elle est aussi intelligente que la plus intelligente des héroïnes cornéliennes ; elle délibère, choisit, prend une résolution, mais ne l'exécute jamais. Si ce n'est à proprement parler de l'aboulie, on pourra dire que c'est une impuissance d'exécution ; c'est une rupture du lien qui enchaîne la résolution et l'exécution, une impuissance à donner à ses idées la moindre efficacité, une contradiction constante entre une intelligence ferme et droite et une faculté d'action faible et boîteuse. On pourrait appli-

quer à Eurydice une partie de cette célèbre phrase d'Ovide, dans ses métamorphoses : « Je vois le meilleur parti, je le choisis, et je prends le mauvais. » Eurydice ne va pas aussi loin que Médée ; elle ne prend pas le mauvais parti ; elle s'arrête après avoir choisi le bon.

Eurydice est la fille d'Artabase, roi d'Arménie. Après une guerre malheureuse contre Orode, roi des Parthes, il conclut la paix et promet sa fille en mariage à Pacorus, fils d'Orode. Eurydice aime Surena, lieutenant d'Orode et général de ses armées ; cependant elle est résolue à renoncer à son amour et à épouser Pacorus.

Comme toutes les héroïnes cornéliennes, Eurydice est placée entre un devoir et une passion ; sa passion rendra donc l'accomplissement du devoir pénible ; mais, semblable par l'intention aux autres héroïnes cornéliennes, elle veut passer outre à sa souffrance et aller vers le devoir.

D'où vient donc qu'elle ne l'accomplit pas ? C'est qu'elle est dépourvue de ce que Corneille a si généreusement donné à la plupart de ses héroïnes : la force ; cette faculté intermédiaire qui se place entre la résolution et l'exécution et sans laquelle toute action raisonnée est impossible ; cette réserve d'énergie qui n'a pas en elle-même d'objet défini, mais que nous voyons les autres héroïnes porter d'un côté ou d'un autre, selon qu'elles en ont besoin pour dominer la puissance de telle ou telle passion et exécuter telle ou telle résolution ; Chimène pour demander justice contre Rodrigue malgré son amour, malgré son admiration ; Pauline, pour refouler son premier amour et obéir au devoir filial, puis au devoir conjugal ; Cornélie, pour passer outre à l'admiration et à la reconnaissance que lui a inspirées César et se résou-

dre à le considérer comme un ennemi ; Laodice, pour résister à toutes les menaces et braver tous les dangers ; on pourrait les nommer toutes, ce serait montrer les emplois différents qu'elles assignent à cette force.

Dès les premières scènes, Eurydice nous donne les preuves de cette faiblesse : au lieu de concentrer son attention vers ce qu'elle déclare avoir la volonté d'accomplir, c'est-à-dire vers son devoir, elle se détourne et s'absorbe dans la pensée de son amour pour Suréna et dans sa jalousie pour Mandane. Les autres héroïnes cornéliennes appliquent d'abord leur volonté à détourner leur pensée de ce qui pourrait les affaiblir, ensuite à concentrer leur attention vers le but qu'elles se donnent. Cependant, bien qu'elles fassent tout ce qui peut faciliter leur action, elles n'ont pas trop de toute leur énergie pour y réussir.

Eurydice est la seule des femmes de Corneille qui « tremble » à l'idée du devoir, qui l'évoque comme une souffrance, comme une torture, et qui semble se complaire dans cette idée comme dans une sorte de volupté :

« Je veux qu'un noir chagrin à pas lents me consume,
« Qu'il me fasse à longs traits goûter son amertume ;
« Je veux, sans que la mort ose me secourir,
« Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir. »

Nous voyons qu'Eurydice ne parle pas comme les autres femmes de Corneille. Eurydice est un esprit subjectif ; les autres sont des volontés objectives : elles considèrent d'abord le but, ensuite leurs sentiments ; mais elles les regardent de la même façon qu'un chef d'armée étudie les forces dont il dispose, les obstacles qui sont devant lui, les forces ennemies ; puis, ayant fait cet inventaire minutieux, décide la forme de la lutte. Ces femmes essaient d'acquiescer la

sérénité d'âme, si précieuse pour l'action ; Eurydice se complait à irriter sa blessure et à se saigner du peu d'énergie qu'elle aurait pu avoir.

Elle se contredit dans ses entrevues avec Suréna et Pacorus. Elle semble reprendre possession d'elle-même au début de l'entretien avec son amant, et vouloir exécuter sa résolution, puis elle s'abandonne ; elle se promet ensuite à Pacorus : « Ma main vous est sûre », lui dit-elle ; mais elle se contredit de nouveau. Elle ne peut s'empêcher de parler de son amour ; et attire sur ceux qui l'entourent les soupçons de Pacorus et d'Orode. Enfin, s'abandonnant tout à fait, elle vit dans son amour comme dans un rêve, aveugle à la menace et au danger qu'elle attire sur la tête de son amant, sourde aux supplications angoissées de Palmis qui perçoit ce danger et voudrait sauver son frère ; et, lorsqu'elle s'éveille enfin et se décide à abandonner Suréna ; il est trop tard ; Surena est perdu.

On ne peut qu'être frappé de ce contraste entre Eurydice et les autres héroïnes, fidèles et douloureuses, elle aussi, mais combien plus belles, plus grandes, plus fortes !

Camille, nièce de Galba, promise à Pison, le futur empereur, est une femme altière, orgueilleuse, énergique, assez forte, semble-t-il, pour conduire sa propre destinée et celle de beaucoup d'autres, à qui, cependant, Corneille fait jouer un rôle d'infante délaissée. Elle devrait être un des éléments principaux de l'intrigue compliquée d'*Othon* ; cependant elle ne contribue pas à l'action et ne subit que des défaites : elle a choisi Othon pour époux et veut l'imposer à Galba comme successeur au trône : elle n'y réussit pas ; plus tard, lorsqu'Othon l'aura repoussée à son tour, elle ne pourra l'empêcher d'être

empereur. Tour à tour acceptée, refusée, abandonnée, elle finit par être oubliée.

Cette contradiction apparente du caractère de Camille et de son rôle, provient de ce que son orgueil de princesse l'empêche de voir et de comprendre ce milieu d'intrigues politiques dans lequel elle vit ; elle ne sent pas qu'elle n'est qu'un instrument dans les mains du plus habile de tous les intrigants, Vinus, qui voit en elle un moyen de faire triompher son candidat, Othon. Elle ne comprend pas davantage les intentions du vieux Galba ; aveuglée par son orgueil et voyant dans son titre d'héritière de l'empereur un gage assuré de la succession au trône, elle s' imagine que celui qu'elle choisira pour époux, sera, de ce fait, associé au pouvoir impérial. Or, rien n'est plus loin de la pensée du vieux Galba. Son intention est, avant tout, de choisir un successeur, digne par sa valeur et ses vertus, de gouverner l'empire romain ; ayant choisi Pison, il espère le faire agréer comme époux par sa nièce et la faire ainsi monter au trône. Mais devant le refus de Camille il n'insiste pas :

« Votre main est à vous, mais l'empire est à moi » (1).

Jusqu'à ce qu'elle ait compris les véritables intentions de l'empereur, Camille agit comme si elle était, en réalité, l'héritière du trône, la souveraine élue ; menaçant de sa future puissance les ministres de son oncle ; refusant l'offre de Galba et essayant de lui imposer son choix ; offrant même sa main à ce même Othon que Galba repousse, et lui promettant l'empire. Lorsqu'à la suite de ses échecs successifs, elle comprend enfin qu'elle a fait fausse route et quand elle essaie de revenir sur ses pas, il est trop tard ; elle comprend qu'il ne lui reste plus qu'un moyen d'arriver

(1) *Othon*, Acte III, scène 3.

à ses fins, c'est d'intriguer à son tour. S'étant aliéné l'appui des ministres de Galba, il ne lui reste qu'un allié à la cour, c'est l'esclave affranchi Martian, avec qui elle complot la mort d'Othon qui l'a repoussée, promettant à son complice la main de Plautine, sa rivale. Camille, en s'alliant avec Martian, commet une nouvelle erreur : bien qu'il soit le plus ambitieux de tous les intrigants de la cour, Martian est trop vil et trop bas pour avoir de l'influence ; il n'est pas de ces grands ambitieux assez forts pour manier les hommes et conduire les événements, mais plutôt de ces ambitieux mesquins et prudents qui, lorsque deux partis politiques sont aux prises, attendent que la victoire ait favorisé l'un des deux, pour se mettre du côté des gagnants. Inexperte dans l'art de l'intrigue, trop peu subtile pour juger les caractères, Camille a pensé que le premier venu pouvait la servir utilement ; Martian de son côté, voit en elle un instrument qu'il pourra utiliser pour son profit personnel.

Par son égoïsme, son orgueil, sa raideur, son inintelligence absolue des caractères de ceux qui l'entourent, son incompréhension des événements qui se préparent, son incapacité totale de s'adapter aux circonstances et au milieu dans lequel elle vit, Camille nous annonce déjà ce que sera l'Honorie d'*Attila* ; mais elle n'en est qu'un crayon imparfait.

Le caractère de femme que Corneille oppose à celui de Camille, quoique contrastant avec lui, ne forme pas cette antithèse parfaite que nous remarquons dans Ildione et Honorie d'*Attila*. Dans *Attila*, les caractères des héroïnes s'y opposent trait pour trait dans un contraste si parfait qu'il amène celui des événements sans aucune intervention artificielle du poète ; ce n'est pas le cas dans Othon ; ici, l'antithèse ébauchée dans les caractères, n'est frappante

que dans les événements, sur lesquels cependant les caractères des deux femmes n'ont aucune influence.

Autant Camille est impérieuse, égoïste, altière, ambitieuse, autant Plautine est douce, aimante, désintéressée et dévouée ; elle incarne un idéal d'amour humain aussi pur, aussi élevé, aussi parfait que cet idéal que nous voyons en Polyeucte : l'amour de Dieu. L'amour parfait est celui auquel on sacrifie ce que l'on a de plus cher ; il signifie donc abnégation, et Plautine lui sacrifiera son amour lui-même : comprenant que son union avec Othon sera préjudiciable à l'ambition qu'il a de régner et mettra sa vie en danger, elle renonce à lui et veut le décider à épouser sa rivale, Camille. Plautine souffre, car elle est tendre et aimante ; mais elle est forte et, malgré son déchirement, nous la sentons soutenue et réconfortée par la satisfaction du devoir accompli. Elle se complait dans cette idée qui l'élève au-dessus de la souffrance, la rapproche de la perfection, met en elle une sorte de sérénité et même l'orgueil d'une victoire difficile. L'étude de cet état d'âme, presque extatique, semble passionner Corneille ; il s'y attarde même de telle sorte, qu'il paraît oublier l'intrigue ; quand il la reprend, ce n'est pas sans peine qu'il la remet en mouvement. La machine est plus lourde et les ressorts grincent.

Le premier sacrifice de Plautine n'est que le premier degré qui la rapproche de la perfection de l'amour ; le second lui paraîtra si pénible que tout son être se révoltera devant lui ; elle l'acceptera cependant ; ce sera de s'unir à Martian, l'esclave affranchi, lâche, vaniteux, cynique, dont la gloire serait d'épouser la fille de Vinius. Plautine le repousse d'abord avec mépris ; plus Martian se fait souple et insinuant, plus elle se révolte. Cependant,

sachant que la vie d'Othon est en danger et que son union avec Martian le sauvera, elle l'accepte.

Plautine étant au plus haut degré cornélienne, il n'est peut-être aucune femme qui pousse aussi loin l'héroïsme. La plupart des héroïnes cornéliennes sacrifient leur passion à un idéal, d'autres lui sacrifient leur vie ; mais ces fières héroïnes, conscientes que leur sacrifice les ennoblit, conservent intact leur orgueil. Seule Plautine fait abnégation de sa fierté.

C'est dans *Attila* que Corneille a réalisé la perfection de l'antithèse des caractères féminins, que nous l'avons vu ébaucher dans *Othon*. Toute cette pièce n'est qu'une analyse psychologique minutieuse des différents personnages qui nous sont présentés. L'action dramatique résulte de l'évolution des sentiments et, d'autre part, elle les influence ; cet engrenage de caractères et de situations est un étonnant problème de mécanique morale.

Sœur de Mérovée, roi des Francs, la princesse Ildione a été promise par son frère à Attila, roi des Huns, en gage de paix entre les deux peuples. Ildione aime Ardaric, roi des Gépides et en est aimée ; elle hait Attila ; mais, fidèle au traité conclu, elle est prête à se sacrifier au bien de son pays.

D'un autre côté, Attila a demandé à grand renfort de menaces, et obtenu la main de la princesse Honorie, sœur de l'empereur Valentinien. Honorie aime Valamir, roi des Ostrogoths ; elle hait Attila ; mais son orgueil lui fait préférer l'alliance du tout-puissant Attila, à celle d'un vassal.

Quant à Attila, quoique très épris de la belle et douce Ildione, il décide d'épouser Honorie, parce qu'elle lui apportera en dot la moitié de l'empire ; ensuite parce qu'il remarque que son amour pour

Ildione est susceptible de faire naître en son âme des sentiments inconnus de clémence et d'équité ; aussi, redoutant de se voir transformé — sous l'influence d'une femme ! — en quelque chose qui pourrait ressembler à un être humain, il décide de prévenir cette métamorphose en épousant Honorie, qu'il n'aime pas, et dont il ne craint aucune influence.

Corneille a donné à ses deux femmes un trait commun : la stabilité de caractère ; et sur cette stabilité il a construit toute l'antithèse des deux caractères. Ildione est un caractère réfléchi qui règle constamment ses actions selon la raison ; Honorie ne réfléchit jamais et obéit constamment à ses impulsions. Nous ne les verrons jamais, ni l'une, ni l'autre, dévier un instant de cette ligne de conduite. Ce ne sont pas ces deux directions opposées de l'activité de nos deux héroïnes qui nous donneront le plus matière à étude, c'est la différence de leur sensibilité et de leur intelligence, ou plus exactement de leur faculté de perception.

La pensée d'Ildione peut embrasser autre chose que son « moi » ; elle rayonne sur tout ce qui l'entoure ; elle a une sensibilité affinée et une perception juste de la réalité ; elle voit clair et loin. Le champ de perception d'Honorie est borné à elle-même et, malgré ce rétrécissement, elle ne voit ni clair ni juste. Au point de vue psychologique, c'est une sorte de myope, inconsciente du danger parce qu'elle ne le voit pas et qui butte à tous les obstacles. La sensibilité d'Honorie ne dépasse pas son champ de vision ; les autres n'existent pour elle et ne l'intéressent que dans la mesure où ils peuvent la servir.

Ildione a une volonté forte et exercée ; Honorie n'en a pas.

La psychologie d'Ildione est difficile à étudier

parce que, par l'intelligence, les sentiments et la volonté, Ildione est une femme complète ; or, un caractère complet et parfait est d'un mécanisme complexe et délicat ; il fonctionne sans heurt et son étude en est d'autant plus difficile. Si Corneille n'avait placé Honorie auprès d'Ildione ; si tout ce qui manque à la première ne nous donnait le moyen de découvrir toutes les richesses de l'autre, nous ne pourrions arriver à bien comprendre le caractère d'Ildione ; car en psychologie, l'anormal apprend à connaître le normal.

Ildione est décidée à se sacrifier pour sa patrie et à épouser Attila ; elle est non moins résolue à le punir des horreurs et des cruautés que son ambition de conquêtes a fait subir à l'humanité. Mais Ildione n'est pas sanguinaire ; elle ne se résoudra à frapper Attila que si elle ne peut éviter de l'épouser. Comme elle connaît ses projets ambitieux, elle y trouvera le moyen d'assurer sa liberté ; de plus, Ildione, en femme prudente, a commencé par étudier le caractère d'Attila ; elle sait qu'il est un redoutable scélérat ; mais elle sait aussi qu'il est épris d'elle et connaît l'influence qu'elle a sur lui. Elle a soin d'être toujours soumise et gracieuse avec lui, d'endormir par sa douceur les passions mauvaises et violentes qui le rendent si dangereux, d'éveiller, au contraire, dans son âme, les sentiments plus doux de bienveillance et d'amour ; ainsi sachant à merveille le manier et le charmer, elle en fait ce qu'elle veut, ou du moins elle y réussirait si la maladresse d'Honorie ne venait à chaque instant annuler l'effet de sa patiente diplomatie.

Honorie et Attila orgueilleux et ambitieux veulent s'unir. Tout se passerait donc très bien s'il n'y avait en présence que les trois volontés concordantes

d'Attila, d'Idione et d'Honorie ; mais ce qui fournit matière à l'action dramatique, ce n'est pas l'habileté d'Idione, non plus que l'amour ou l'ambition d'Attila ; c'est la maladresse d'Honorie. Corneille ayant peint en Attila deux passions dominantes, l'amour et la cruauté, nous voyons tour à tour un Attila galant ou féroce, selon que la diplomatie d'Idione ou la maladresse d'Honorie aura touché les sentiments amoureux d'Attila, ou l'aura bouleversé de colère.

Car Honorie n'a pas pensé un instant à étudier l'homme qu'elle veut épouser ; comme tout le monde, elle voit en lui un homme puissant et un scélérat. Son orgueil l'attire vers le premier, mais le scélérat lui inspire une horreur insurmontable. Elle a vu dans la puissance du tyran un but enviable à son ambition et dans sa scélératesse une inépuisable matière à insultes. Si elle avait étudié Attila, ou si elle avait réfléchi à ce qu'elle savait déjà de lui, elle aurait compris qu'outrager un tel homme c'était lui donner droit de représailles ; qu'une fois qu'elle aurait remué en lui les passions violentes et mauvaises qui en faisaient un scélérat, il se retournerait contre celle qui l'aurait insulté, et qu'il agirait selon son caractère, c'est-à-dire en scélérat ; elle aurait donc suivi une ligne de conduite absolument opposée. Mais nous avons dit qu'Honorie est une impulsive incapable de réflexion.

L'attitude d'Idione envers Attila demande d'autant plus de force, de volonté et d'abnégation que son intelligence et sa sensibilité sont plus afflinées. On peut comprendre l'horreur que doit ressentir cette âme délicate à l'idée d'être unie de force à cette brute ; alors qu'elle est pénétrée d'amour pour un autre homme qui semble tenir d'elle par la noblesse et l'élévation des sentiments ; sa souffrance s'aug-

mente de la douleur de son amant ; mais elle l'accepte par patriotisme et montre toujours à Attila un visage souriant.

Honorie est une âme plus grossière : il ne peut pas lui venir à l'idée qu'elle fait souffrir son amant lorsqu'elle lui reproche durement d'avoir été vaincu par Attila, et qu'elle l'abandonne parce qu'il est moins puissant que son vainqueur. Elle ne comprend pas davantage que son accès de fureur jalouse contre Attila est injustifié : pour avoir le droit à l'amour d'Attila, il faudrait au moins qu'elle le payât de retour, elle n'y pense même pas. Nous savons qu'Honorie est aussi bornée qu'égoïste.

Lorsque par de nouvelles insultes, Honorie achève d'exaspérer Attila ; lorsque par une nouvelle maladresse, elle dévoile l'amour d'Ildione et d'Ardaric et soulève la plus dangereuse passion d'Attila, la jalousie, mettant en danger la vie de Valamir, d'Ardaric, et se voyant promise à l'hymen du bourreau, Honorie est incapable de réparer le mal qu'elle a fait. Elle adjure tour à tour Valamir et Octar, par des prières, des promesses et des menaces de l'arracher au malheur qui l'attend. Elle ne peut comprendre que c'est par sa propre faute qu'ils sont tous en danger et qu'il n'est pas en leur pouvoir de la sauver. Elle comprend seulement qu'il faudrait que quelque chose fût fait, et vite, mais elle n'a aucune idée de ce qu'il faudrait faire.

C'est encore Ildione qui le comprend ; celle-ci voit qu'il ne reste qu'un moyen d'apaiser Attila, pour les sauver tous : c'est de l'épouser. Elle s'y décide promptement et se résout à ce service rendu nécessaire par la stupidité d'Honorie. Dans la tempête d'une des scènes les plus violentes du théâtre de Corneille, au moment où Attila et Honorie arrivés

au paroxysme de la colère, échangent des insultes, Ildione arrive comme l'ange de la paix et calme comme par miracle le furieux Attila. Elle le raisonne, l'adoucit, l'apaise et l'emmène comme un tigre en laisse, hérissé encore et rugissant quelques dernières menaces à son ennemie. Et nous le voyons plus ; un accident providentiel nous en délivre, évitant à l'habile dompteuse de bête fauve la répugnante nécessité de mettre elle-même à mort son tigre fidèle, pour l'empêcher de dévorer ses amis.

Jamais Corneille n'a opposé deux caractères si différents. Honorie est une mégère non apprivoisée, violente, faible, aveugle, impuissante, égoïste. Ildione est un caractère de finesse, d'intelligence, de force, de douceur, de dévouement et d'amour ; elle est une des femmes les plus sympathiques des dernières pièces de Corneille.

Un des nombreux préjugés qu'on s'est faits sur la conception des caractères cornéliens, est que Corneille a peint des êtres d'exception, au-dessus de l'humanité, et que les personnages de Racine représentent l'humanité moyenne. Lorsqu'on les étudie de près et qu'on les compare à l'humanité, on découvre que les caractères cornéliens représentent l'humanité supérieure, mais non exceptionnelle. Les êtres d'exception ce sont les personnages de Racine ; ils appartiennent à l'humanité inférieure. Il a peint des passions, non des êtres réels ; au point de vue de l'art ces créations sont parfaites ; mais au point de vue de la vie, elles sont impossibles. La passion que Racine a dépeinte est une sorte de folie. Les caractères qu'il a choisis fournissent une matière dramatique riche et variée, aussi ont-ils beaucoup plus tenté les romanciers et les dramaturges que n'ont fait les êtres de volonté et de raison que sont

les personnages cornéliens. Pour qu'un drame soit possible avec ceux-ci, il faut créer ce drame d'abord et les y jeter ensuite ; alors nous les voyons se débattre, lutter et en sortir. Les personnages raciniens, du fait même de la constitution pathologique de leur caractère, aboutissent fatalement au drame ; il n'est pas besoin d'en créer pour eux ; il suffit de les regarder vivre ; le drame une fois déclanché, ils sont saisis et broyés.

Nous n'avons pu nous empêcher de comparer les personnages cornéliens et raciniens à des navires. Ceux de Racine ne sont ni construits, ni grésés pour prendre la mer ; ils n'ont pas de pilote, et cependant ils affrontent une mer démontée et semée d'écueils ; le résultat est inévitable : le vent les emporte et les jette sur les récifs. « Qui n'obéit pas au gouvernail, obéit à l'écueil ». Les vaisseaux de Corneille solides et bien grésés, peuvent affronter la tempête ; leur destinée est confiée à un pilote ; s'il est sage et prudent, il les conduira au port ; mais tous ne le sont pas : Cléopâtre, Marcelle et Camille vont droit sur les récifs et font naufrage ; mais toutes les autres luttent victorieusement contre la tempête ; Emilie même a su virer de bord au moment où elle arrivait sur l'écueil et elle rentre au port avec les autres.

C'est ainsi que le théâtre comme la vie est l'illustration de la théorie darwinienne : la survivance des plus aptes.

CHAPITRE V

LES INFLUENCES & LES MODÈLES DE CORNEILLE

I

Il est impossible, lorsqu'on étudie le théâtre de Corneille, de ne pas être frappé de la conformité de sa psychologie et de celle de Descartes, dans le *Traité des Passions*. L'analogie entre leurs idées est telle qu'on pourrait penser qu'ils se sont influencés l'un et l'autre. Mais si l'on élargit le champ d'observation et que de Corneille et Descartes on passe à l'étude des œuvres de Balzac, que l'on remonte à Du Vair et au siècle précédent jusqu'à Lipse, on voit que Corneille a été l'interprète des idées stoïciennes de ce temps. Cet idéal stoïcien avait d'abord été la consolation et le réconfort moral des philosophes dans les tristesses de ces temps troublés par les guerres. Ils apprirent des Anciens que le bonheur de l'homme est indépendant des événements ; qu'il est en lui-même, qu'il consiste dans le souverain bien ; qu'on y peut accéder par la pratique des vertus qui sont toutes au pouvoir de l'homme, et que ce bonheur est impérissable. Ils le cherchèrent donc, car il est de la nature humaine de vouloir le bonheur : ⁽¹⁾ « En ce monde, il y a des choses qui dépendent de nous ; il y en a d'autres qui n'en dépendent pas. Nous sommes les maîtres de nos opinions, de nos inclinations, de

(1) *Manuel d'Épictète*, I.

nos désirs, de nos aversions, de nos actions personnelles ; mais de nous ne dépendent ni notre corps, ni les richesses, ni la réputation, ni les dignités, ni, en un mot, rien de ce qui n'est pas une de nos actions personnelles. » Ce serait par conséquent nous contenter d'un bonheur précaire et fragile que de l'attendre de ce qui ne dépend pas de nous ; ce serait l'exposer « à la servitude, aux embarras et aux caprices d'autrui, » ⁽¹⁾ alors que « les choses qui dépendent de nous sont libres par leur nature et ne peuvent être empêchées ni par une défense ni par des obstacles. » ⁽²⁾ Il est donc nécessaire de chercher en soi « le principe de sa grandeur ; il faut estre riche de ses propres biens : et ce sont ces biens qui ne se perdent ni par les embrasements, ni par les naufrages. Ce sont ces parties qui tiennent à l'âme, que les accidents des choses ne peuvent entamer : ce sont pièces fortes et solides, inviolables au malheur du temps et aux outrages de la fortune. Ceux qui ont de semblables biens se consolent dans la pauvreté et la douleur. » ⁽³⁾ Mais il ne suffit pas de savoir que le bonheur est en soi, l'âme humaine est complexe, elle porte en elle son malheur aussi bien que son bonheur ; comment discerner l'un de l'autre ? C'est ici qu'intervient la raison (dont le stoïcisme a proclamé l'universalité), et aussi la volonté : « Il n'y a point d'âme si faible qu'elle ne puisse, étant bien conduite, acquérir un pouvoir absolu sur ses passions ; » ⁽⁴⁾ c'est ce pouvoir de la volonté sur les passions qui permet d'abord cette « admirable harmonie intérieure dans laquelle l'esprit, ne plus ne moins que le magis-

(1) *Manuel d'Épictète*, I.

(2) *Ibid.*

(3) BALZAC. Ed. Moreau, tome 2. *Entretien*, XXII, p 424.

(4) DESCARTES. *Traité des Passions*. Article 40.

trat dans une communauté bien unie et où tout le monde est d'accord, ne trouve aucun empeschement en ses fonctions et use sans réserve et sans restriction de la puissance qu'il a receüe de son Souverain. » ⁽¹⁾ Ainsi, ayant acquis tout d'abord la sérénité et la paix de l'âme, l'homme saura ensuite discerner le vrai bien des passions, qui ne sont que « les manifestations erronées de notre désir du bien. Si donc on veut lutter efficacement contre elles, il est utile de déterminer en quoi consiste notre bonheur et par conséquent notre bien. » ⁽²⁾

Le bien, dit Du Vair, est ce qui est le plus excellent et ce que la droite raison commande ; l'obstacle au bien est la passion, ce « mouvement de l'âme en sa partie sensitive qu'elle fait ou pour suivre ce qui lui semble bon, ou pour fuir ce qui lui semble mauvais » ⁽³⁾. Le moyen d'arriver au bien, malgré l'obstacle des passions, c'est la raison qui nous le donne ; elle a le pouvoir « de disposer notre opinion tellement qu'elle ne preste consentement qu'à ce qu'elle doit, et ce qui sera examiné ou par le sens ou par le discours ; qu'elle adhère aux choses évidemment vrayes, qu'elle se retienne et suspende ès douteuses, qu'elle rejette les fausses » ⁽⁴⁾. C'est là toute la doctrine stoïcienne ; le but recherché est le bonheur dans le souverain bien par la pratique de la vertu ; le moyen d'y atteindre nous est donné par la raison et la volonté ; l'obstacle est dans les passions. Il est donc nécessaire de connaître quelles sont les passions qui nous empêchent d'arriver à la vertu, c'est-à-dire au bonheur. Nous pourrions citer le

(1) BALZAC. Ed. Moreau, tome I. *Le Prince*, chap. XXVI, p. 149.

(2) L. ZANTA. *Le Stoïcisme au XVI^e siècle* : Du Vair, citation, p. 289

(3) *Ibid*, p. 291.

(4) *Ibid*, p. 293.

Manuel d'Epictète en entier ; la *Sainte Philosophie*, de Du Vair, ou le *Traité des Passions*, de Descartes, car les trois ouvrages traitent le même sujet ; ils étudient chacune des passions de l'âme et enseignent à les dominer. Nous pourrions dire que le théâtre de Corneille est un traité de morale stoïcienne, car il nous conduit pas à pas à travers le dédale de l'âme humaine, il nous montre les passions qu'il faut dominer et nous enseigne les vertus qu'il faut pratiquer. Mais le traité de morale de Corneille est concret, au lieu de se servir de formules abstraites pour nous enseigner la vertu et nous montrer le bonheur, il incarne dans ses personnages une vertu ou une passion qu'il fait vivre devant nous : veut-il nous parler du devoir filial ? nous pensons à Chimène. Le devoir conjugal, c'est Pauline. Veut-il nous montrer les ravages des passions ? Il incarne en Cléopâtre l'ambition, et en Marcelle, l'aveuglement de l'amour maternel.

De même que les philosophes de l'antiquité et les écrivains de son temps, Corneille considère que ce bonheur, acquis par la pratique des vertus, est indépendant des évènements. Pour le démontrer, il place ses héros et ses héroïnes dans des circonstances difficiles et pénibles et montre comment ils savent trouver le bonheur au milieu des épreuves. C'est pour cette raison que son théâtre n'est pas pathétique : puisque les héros cornéliens sont au-dessus de la souffrance, ils ne peuvent pas nous inspirer de pitié. Corneille s'adresse à notre intelligence et non à notre sensibilité ; si nous nous arrêtons à considérer les épreuves au milieu desquelles ces héros se trouvent et si nous nous apitoyons sur leurs souffrances, c'est que nous ne les comprenons pas et que nous ne pouvons les suivre, car ils ont dépassé l'étape

où nous nous sommes arrêtés ; ils sont montés plus haut : « ils considèrent que les accidents que le vulgaire appelle des maux, n'en sont point, car il n'y a de mal que ce qui est honteux » ⁽¹⁾. « Tu me veux offenser en mon honneur. et penses pour porter un faux témoignage de ma vie, me grandement outrager : j'ay Dieu, les hommes et ma conscience tesmoins contre toi qui me justifient. Tu peux me vouloir faire mal, mais je ne le sens, si je veux » ⁽²⁾. Ne nous semble-t-il pas entendre Polyeucte et Théodore défier leurs persécuteurs ?

D'autre part, ce qui nous explique cette sérénité d'âme et cette constance inébranlable des héroïnes et des héros cornéliens, c'est que, non seulement ils n'acceptent pas que des événements étrangers à leur volonté aient aucune prise sur eux ; mais ils puisent en eux une force d'âme qu'ils peuvent opposer à toutes les souffrances qu'ils ressentent, car les héros cornéliens ne sont pas des personnages abstraits ; ce sont des êtres vivants, agissants, forts, mais non pas insensibles. S'ils trouvent en eux l'énergie qu'ils opposent victorieusement au monde extérieur, c'est encore en eux qu'ils puiseront la force qui vaincra leur souffrance. Ici Corneille se rencontre de nouveau avec ses contemporains. Balzac écrivait à Madame des Loges qui venait de perdre son fils ⁽³⁾ : « Il n'y a que vous à qui appartienne le droit de vous consoler. Vous êtes seule capable de vous rendre cet office et de toucher à l'affliction que je respecte... Il se trouve dans votre âme autant de force que de tendresse ; je ne croy pas que contre l'ordre des choses, vous

(1) L. ZANTA. Ouvrage cité, p. 100.

(2) L. ZANTA. *Du Vair. La Sainte Philosophie*, p. 278.

(3) 16 décembre 1638.

vouliez que la force obéisse, et que le plus faible emporte le plus puissant ». Le 7 avril 1651, Balzac écrivait à Madame de Montausier : « Si en l'estat où vous estes, vous pouvez recevoir de la consolation, Dieu seul peut vous en donner. Pour ne rien perdre, il faut lui offrir tout ce qu'on perd. C'est le moyen de priver la Fortune de ses droits ; par là, on oste mesme à la Mort la puissance de faire mourir ». Nous voyons donc, que Corneille, à l'exemple des Anciens, a fait appel à tout ce que l'âme humaine trouve en elle de bon, de généreux et de fort, pour s'élever au-dessus des souffrances et pour chercher le bonheur là où il réside réellement : dans le Souverain Bien.

II

Ce n'est pas seulement le reflet des idées stoïciennes du temps que nous trouvons en Corneille. C'est aussi l'image de la galanterie qui était alors de mode. La tendance sérieuse que l'on remarque dans l'esprit des femmes de cette époque était un auxiliaire puissant à la réforme des mœurs dont elles avaient pris l'initiative : Madame de Rambouillet et ses amies, lancées dans la philosophie prirent pour père Descartes ; c'est de ce nom de père que Madame de Sévigné nomme le philosophe cher à sa fille. Elles donnèrent à leur entourage le goût de la pudeur du langage, de la délicatesse du sentiment et du charme ingénieux des conversations spirituelles ; et pour réagir contre le vice qui régnait à la cour de Henri IV, elles imposèrent la mode de l'amour platonique, chevaleresque, désintéressé ; cet amour fut tenu pour une passion nécessaire : « il faut que tous les hommes soient amoureux et que toutes les

femmes soient aimées. Nul insensible parmi nous ; on reproche cette dureté de cœur comme un crime à ceux qui en sont capables ; et la liberté de cette espèce est si honteuse que ceux qui ne sont point amoureux font du moins semblant de l'être. Pour les dames, la coutume ne les oblige pas nécessairement à aimer, mais à souffrir seulement d'être aimées, et toute leur gloire consiste à faire d'illustres conquêtes et à ne pas perdre les amans qu'elles ont assujettis, quoiqu'elles leur soient rigoureuses, car le principal honneur de nos belles est de retenir dans l'obéissance les esclaves qu'elles ont faits par la seule puissance de leurs charmes et non par leur faveur ; de sorte que, par cette coutume, il y a presque une égale nécessité d'être amant et malheureux. Il n'est pourtant pas défendu aux dames de reconnaître la persévérance de leurs amans par une affection toute pure : au contraire, Vénus Uranie l'ordonne ; mais il faut quelquefois tant de temps à acquérir le cœur de la personne que l'on aime, que la peine du conquérant égale le prix de la conquête. Il est toujours permis aux belles de se servir de quelques artifices innocents pour prendre des cœurs ; le désir de plaire n'est pas un crime..... pourvu qu'il ne choque ni la pureté, ni la modestie qui, malgré la galanterie de notre île, est la vertu dominante de toutes les dames » (1). C'est dans le *Grand Cyrus* que Mademoiselle de Scudéry élaborait ainsi le code de l'amour ; nous le trouvons appliqué par toutes les femmes de Corneille : Pauline, la sainte de l'amour conjugal a un amant, et Théodore, vierge et martyr a plusieurs soupirants, et tout en restant fidèle à son idéal de vertu chrétienne, elle avoue n'être pas insensible à l'amour :

(1) M^{lle} DE SCUDÉRY. *Le Grand Cyrus*. Tome VI. L 1^{er}, p. 138.

« Didyme que sur tous je tâche d'éloigner,
Et qui verrait bientôt sa flamme couronnée
Si mon âme à mes sens était abandonnée,
Et se laissait conduire à ces impressions
Que forment en naissant les belles passions. » (1)

Pulchérie aime Léon, et Isabelle l'aventurier Carlos ; cependant aucune ne suit son amour. Cette passion ainsi comprise était acceptée de la société française pendant la première partie du dix-septième siècle et n'était pas considérée comme une faiblesse, mais comme une preuve de l'élévation et de la délicatesse de l'âme : « L'amour seul fait les honnêtes gens.... rien n'est plus agréable que d'entendre faire la distinction d'une amour toute pure à une amour grossière et terrestre ; d'une amour d'inclination à une amour de connaissance, d'une amour sincère à une amour héroïque » (2). Madame de Rambouillet était la première à donner l'exemple de l'élévation du sentiment et de la pureté qu'elle voulait inspirer à son entourage ; elle imposait un tel respect qu'aucun des habitués de la Chambre bleue n'aurait eu l'audace d'avoir une pensée criminelle en sa présence. Après d'elle, Madame de Sablé — qui eut sur la société du temps une influence aussi marquée que celle de la marquise elle-même, ou de sa fille, Julie d'Angennes — était le type parfait de la Précieuse ; elle fut aimée d'Henri de Montmorency. Mais si Madame de Sablé était persuadée « que les hommes pouvaient sans crime avoir des sentiments tendres pour les femmes, et que le désir de leur plaire les portait aux plus grandes et plus belles actions..... » les femmes d'autre part, « étaient faites pour être servies et adorées et ne devaient

(1) *Théodore*, Acte II, scène 2.

(2) *Le Grand Cyrus*. Tome V, pages 55 et 116.

souffrir que leurs respects » ⁽¹⁾. Personne, plus que Julie d'Angennes, ne suscita de passions idéales et réelles ; elle ne cherchait pas à les éteindre ; elle acceptait les hommages de ses amants et laissait le temps adoucir et transformer peu à peu ces passions en amitié. Une autre Précieuse que le *Dictionnaire* de Somaize appelle Hermione, ce fut Madame de Hautefort ; la liste de ceux qui l'aimèrent est longue, elle comprend les noms des personnages les plus illustres de la cour de Louis XIII, et le roi lui-même : intrépide, pure, désintéressée, favorite du roi, dame et amie de la reine, ennemie de Richelieu, idole de la cour, elle ne consentit pas à sacrifier sa maîtresse à la jalousie du roi, et dédaigna son amour dans un temps où il n'y avait pas une femme à la cour qui ne fit des vœux pour en être seulement regardée. Jaloux de l'influence que Madame de Hautefort avait sur l'esprit du roi, Richelieu fit rompre cet innocent attachement et Madame de Hautefort quitta la cour. Elle y revint en 1638 ; le roi en fut de nouveau amoureux ; ces amours chastes et agitées durèrent deux ans, au bout desquels le tout puissant ministre intervint de nouveau et Madame de Hautefort dut quitter la cour.

Plus douce, plus tendre est l'affection de Mademoiselle de Lafayette pour le roi : Mademoiselle de Lafayette c'est La Vallière qui n'a point failli. Lorsque Richelieu eut causé la première disgrâce de Madame de Hautefort, Louis XIII remarqua Lafayette ; prise de pitié pour son chagrin, elle s'attacha à lui et finit par l'aimer d'un sentiment désintéressé, pur et tendre ; cela dura deux ans. L'attachement de Louis XIII augmentant, il lui demanda, un jour, de

(1) *Mémoires de M^{me} de Motteville*. Tome I, page 13.

se laisser mettre à Versailles pour être toute à lui. Cet aveu à peine échappé, nous dit Madame de Motteville, les deux amants eurent peur l'un de l'autre. Lafayette résolut d'aller au couvent et le roi n'osa l'en dissuader ; mais elle pleurait de chagrin en quittant la cour : « Hélas ! disait-elle, je ne le verrai plus ! » Elle le revit cependant, car le roi lui fit de nombreuses visites à son couvent, il passait de longues heures avec elle et, ne pouvant lui parler d'amour, il lui confiait ses ambitions et ses projets. Ceci se passait en 1638. Quelques années plus tard, les amours du prince de Condé et de Mademoiselle Du Vigean, illustrèrent une fois de plus le principe de l'amour pur. Par amour pour Mademoiselle Du Vigean, Condé voulut rompre le mariage qu'il avait dû contracter avec Mademoiselle de Maillé, nièce de Richelieu. La vertueuse Du Vigean ne le permit pas. Condé lui demanda la permission de l'aimer et de le lui dire ; la jeune fille, pure, innocente, se défendit de ce sentiment ; tantôt elle y résistait, tantôt elle y cédait ; elle aimait à voir Condé troublé, à entendre ses ardents propos ; mais elle pensait déjà au couvent des Carmélites où elle devait se retirer.

L'amour pur et désintéressé de toutes ces femmes n'est autre que celui que Corneille a prêté à ses héroïnes ; sans doute, lorsqu'il peignait cet amour, s'est-il inspiré de ce qu'il voyait autour de lui. Mais cette conception de l'amour ne se rencontrait pas seulement à la cour de Louis XIII, à l'hôtel de Rambouillet, dans les œuvres de Mademoiselle de Scudéry, les mémoires de Madame de Motteville ou les maximes de Madame de Sablé, nous le trouvons aussi dans le *Traité des Passions* de Descartes : « Nous devons principalement considérer les passions en tant qu'elles appartiennent à l'âme, au regard de laquelle l'amour

et la haine viennent de la connaissance.... Et lorsque cette connaissance est vraie, c'est-à-dire que les choses qu'elles nous porte à aimer sont véritablement bonnes et celles qu'elle nous porte à haïr sont véritablement mauvaises, l'amour est incomparablement meilleur que la haine ; elle ne saurait être trop grande, et elle ne manque jamais de produire la joie. Je dis que cette amour est extrêmement bonne, pour ce que, joignant à nous de vrais biens, elle nous perfectionne d'autant, Je dis aussi qu'elle ne saurait être trop grande, car tout ce que la plus excessive peut faire, c'est de nous joindre si parfaitement à ces biens, que l'amour que nous avons particulièrement pour nous-même n'y mette aucune distinction, ce que je crois ne pouvoir jamais être mauvais ; et elle est nécessairement suivie de la joie, à cause qu'elle nous représente ce que nous aimons comme un bien qui nous appartient. » ⁽¹⁾ Cette passion n'est autre chose que l'amour de la perfection ; une dette payée à la vertu et en même temps une source de vertus. C'est l'amour de toutes les femmes de Corneille, héroïnes des chefs-d'œuvre ou personnages des pièces secondaires. Elles admirent d'abord, et leur amour suit naturellement l'admiration ; d'autre part, désirant être aimées à leur tour, elle veulent se rendre dignes d'admiration, même si elles doivent sacrifier leur passion. C'est l'amour de Chimène et de Rodrigue, de Pauline et de Sévère, que le devoir sépare. Chimène admire Rodrigue de sacrifier son amour à l'honneur, elle l'aime donc de tout ce que l'admiration a pu ajouter à son amour ; Sévère n'a jamais cessé de mériter l'admiration de Pauline, par conséquent Pauline continue à l'aimer ; cependant comme ces

(1) DESCARTES. *Traité des Passions*. Article 139.

deux héroïnes démeriteraient à leurs propres yeux et se diminueraient dans l'estime de leurs amants, si elles suivaient leur amour, elles agissent contre lui. Ainsi elles se « perfectionnent d'autant » et se rendent dignes à leur tour d'être aimées.

Isabelle et Carlos, de *Don Sanche*, comprennent l'amour de la même façon : c'est ce qui les immobilise. Isabelle ne veut pas se diminuer dans sa propre estime, ni dans celle de son amant ; le Carlos qui serait capable de continuer à l'aimer après qu'elle se serait abaissée à une mésalliance, ne serait plus digne de son amour. Mais il était donné à la Plautine d'Othon de réaliser la perfection idéale de l'amour humain : elle pousse l'abnégation jusqu'au sacrifice complet : non contente de sacrifier son amour à l'ambition de son amant, elle est prête à devenir la femme d'un être vil et méprisable, l'esclave affranchi, Martian, pour sauver la vie menacée d'Othon. « Voilà qui porte ce sentiment à une curieuse hauteur, jusqu'à ne plus vivre que du sacrifice sans cesse renouvelé qu'on en fait ; mais c'est le nécessaire complet d'une théorie qui l'identifie à l'amour de la perfection : les amants se sentent obligés à se traiter réciproquement comme parfaits, à se rendre individuellement le plus parfaits qu'ils peuvent. »¹

Les contemporaines de Corneille et de Descartes n'étaient pas uniquement occupées de galanterie ou d'amour : elles s'intéressaient à la politique, se mêlaient d'intrigues et même de complots ; et lorsque Corneille nous donne toute une galerie de femmes politiques, nous savons qu'il n'a eu qu'à regarder autour de lui pour trouver des modèles. La plus

1. M. LANGE. *Héros et Lâches* : Le Héros cornélien et le Généreux, selon Descartes, III.

remuante et la plus intrigante de toutes ces femmes, la duchesse de Chevreuse connut plusieurs fois l'exil ; elle fut le constant souci de Richelieu qui ne put se débarrasser d'elle qu'en la chassant du royaume : c'est aux hommes que le tout-puissant ministre réservait l'échafaud et la Bastille. L'habile duchesse savait se créer des partisans dans les cours étrangères et susciter à Richelieu des ennemis actifs et redoutables. Le ministre la trouvant trop dangereuse hors du royaume, la rappela : « Etant dehors, cet esprit dangereux peut porter les affaires à de nouveaux ébranlements qu'on ne peut prévoir » ; d'autre part il savait qu'étant en France, la duchesse lui suscitait mille difficultés intérieures et extérieures ; mais, en France, Richelieu était le maître ; il avait le moyen de combattre efficacement l'influence de son infatigable ennemie, tandis qu'à l'étranger il ne le pouvait pas ; il décida donc de la retenir en France, et la guerre reprit entre les deux ennemis. Nous trouvons en Emilie la grandeur d'âme, l'intrépidité, la constance et l'héroïsme de Madame de Chevreuse, et aussi son machiavélisme. Aussi longtemps que cette dernière mit toutes ces qualités au service de son inébranlable amitié pour Anne d'Autriche, humiliée et persécutée par Richelieu, nous ne pouvons qu'admirer sa générosité ; mais nous la voyons ensuite, égarée par l'ambition et l'amour, susciter des ennemis à son pays et entreprendre la guerre civile. Emilie a les fortes qualités de Madame de Chevreuse, elle n'en a pas les défauts ; elle a une raison claire et juste qui lui montre où il faut s'arrêter.

La régente Anne d'Autriche a pu servir de modèle à Corneille, lorsqu'il a tracé le portrait de l'impératrice Pulchérie. Celle-ci, appelée au pouvoir impérial,

renonce par sagesse et par devoir à son amour pour Léon et épouse le vieux Martian. Elle donne comme raison à ce changement, l'incompatibilité de son amour et de ses devoirs de souveraine : « Je suis impératrice et j'étais Pulchérie », dit-elle. Anne d'Autriche se détourne des amis qui ont été son réconfort et sa consolation pendant les mauvais jours ; elle continue la politique de Richelieu parce qu'elle juge qu'elle est la meilleure pour son pays ; devenue régente, elle juge différemment ses amis ; elle devine leur convoitise ; elle voit en eux des adversaires de sa politique, des ennemis de l'Etat et un danger pour la royauté future de son fils Louis XIV. Cette volte-face inattendue a été jugée différemment par ses contemporains ; les anciens amis de la reine, les « Importants » qui voulaient détruire la forme de gouvernement établie par Richelieu et qui espéraient qu'avec la Régence toute l'autorité passerait entre leurs mains la jugèrent sévèrement : « La mort du feu roi arriva, raconte La Rochefoucauld, et les premiers sentiments de la reine moururent avec lui. On fit qu'elle affecta de désavouer tout autre intérêt que celui de l'Etat : l'arrêt du Parlement qui l'a fit régente, la déchargea dans sa pensée de tout ce qu'elle avoit cru devoir jusqu'alors ; elle fut persuadée que ce n'était pas à une princesse qui disposait de tout, à payer ce qu'on avoit fait à une princesse qui ne pouvoit rien ⁽¹⁾ ». Le cardinal de Retz est plus amer encore lorsqu'il parle de la reine ; il aurait voulu être ministre ; Mazarin occupait la place, il ne le lui pardonnait pas ; pour cette raison il haïssait Condé, qui aurait passé devant lui, au cas où Mazarin se fut retiré ; voici dans quels termes il fait le portrait de la reine : « ... elle avait

(1) LA ROCHEFOUCAULD. *Apologie de M. le Prince de Marcillac*, p. 417.

plus d'aigreur que de hauteur, plus de hauteur que de grandeur, plus de manières que de fond, plus d'inapplication à l'argent que de libéralité, plus de libéralité que d'intérêt ; plus d'intérêt que de désintéressement, plus d'attachement que de passion ; plus de dureté que de fierté, plus de mémoires des injures que des bienfaits, plus d'intention de piété que de piété, plus d'opiniâtreté que de fermeté et plus d'incapacité que de tout ce que dessus ⁽¹⁾ ». Madame de Motteville, la seule amie désintéressée que la reine ait peut-être jamais eue, jugea qu'elle se montrait sage en se détournant de ses amis : « Elle trouva en elle-même qu'étant régente, et par conséquent chargée du soin de gouverner un grand royaume, elle était obligée de se dépouiller de ses inclinations particulières pour ne songer qu'au bien public, et de n'avoir plus d'autres intérêts que ceux de l'Etat... son cœur suivait son devoir, elle n'avait plus de désirs que pour la prospérité de la France ⁽²⁾ ». Que ce changement d'Anne d'Autriche ait été causé par l'influence naissante de Mazarin, ou qu'il ait été inspiré par la raison seule, peu importe. Si l'on considère le fait en lui-même, on le peut comparer au changement de Pulchérie, qui, montée au pouvoir, veut oublier ses sentiments personnels pour se consacrer tout entière à son devoir et au bien de l'Etat. Un rapprochement peut se faire entre les deux femmes ; et Corneille a pu se souvenir d'Anne d'Autriche, lorsqu'il a peint l'impératrice Pulchérie.

Marie de Gonzague, amoureuse de Cinq-Mars, le refusant, et épousant plus tard « le trône de Pologne », Mademoiselle de Montpensier, fille du duc

(1) Cardinal DE RETZ. *Mémoires*. Tome II, p. 186, 187.

(2) M^{me} DE MOTTEVILLE. *Mémoires*, Tome I, p. 147.

d'Orléans, ne se mariant pas, parce qu'elle ne veut qu'épouser qu'un roi ; ou même, la lointaine Christine de Suède, amoureuse du comte de la Gardie, mais, se résolvant par orgueil de son rang à l'unir à une de ses cousines ⁽¹⁾ ; ne nous font-elles pas penser aux deux altières princesses espagnoles, dona Urrique et dona Isabelle, amoureuses des deux héros et ne voulant pas se mésallier ?

Durant les premières années de la Régence et plus tard pendant la Fronde, l'activité et l'influence des femmes furent sensibles. Ce ne fut pas en bien : à voir leurs intrigues, l'avidité et l'âpreté de leur rancune, on dirait qu'elles avaient tous les droits sur l'Etat et qu'il n'existait que pour satisfaire leurs insatiables convoitises. La duchesse de Chevreuse fut la plus avide de toutes : elle aurait voulu gouverner la reine et distribuer les plus importantes charges de l'Etat à ses amis. Plus tard, pendant la Fronde, dont elle fut l'âme, elle est encore reprise des désirs qui la possédaient au commencement de la Régence, de mener Anne d'Autriche à son gré. Puis, elle fut tour à tour l'ennemie ou l'amie de Condé et de Mazarin : elle fut l'intermédiaire entre le cardinal de Retz et la reine, pour l'arrestation de Condé ; plus tard elle inventa cette redoutable union des maisons d'Orléans, de Condé, de Lorraine et de Rohan, par le mariage du petit duc d'Enghien avec une des filles du duc d'Orléans et du prince de Condé avec Mademoiselle de Chevreuse. La combinaison n'ayant pas réussi, Madame de Chevreuse devint encore une fois l'ennemie de Condé et se rapprocha de la cour. La carrière de cette femme fut si agitée qu'elle fournirait une

(1) « Elle s'était vaincue par la force de sa raison et par la grandeur de son âme, qui n'aurait pu souffrir ce rabaissement ». M^{me} DE MOTTEVILLE, *Mémoires*, Sept. 1646.

matière assez ample à plusieurs romans ou à plusieurs drames politiques. Madame de Longueville, la sœur de Condé, fut une ennemie active de Mazarin : « La passion l'obligea à ne mettre la politique qu'en second dans sa conduite. D'héroïne d'un grand parti, elle en devint l'aventurière..... Je n'ai jamais vu qu'elle, en qui la vivacité suppléât le jugement. Elle lui donnait même assez souvent des ouvertures si brillantes, qu'elles paraissaient comme des éclairs, et si sages, qu'elles n'eussent pas été désavouées par les plus grands hommes de tous les siècles. Ce mérite, toutefois, ne fut que d'occasion. Si elle fût venue dans un siècle où il n'y eût point eu d'affaires, elle n'eût pas seulement imaginé qu'il en pût y avoir » ⁽¹⁾. Une autre redoutable Frondeuse, ce fut Anne de Gonzague, princesse Palatine, sœur de la reine de Pologne : « Elle estimait autant la galanterie qu'elle en aimait le solide. Je ne crois pas que la reine d'Angleterre ait eu plus de capacité pour conduire un Etat. Je l'ai vue dans une faction, je l'ai vue dans un cabinet et je lui trouvé partout également de la sincérité » ⁽²⁾. Ces trois femmes donnèrent à Mazarin de tels soucis, qu'il disait en 1660 à don Luis de Haro : « Vous autres Espagnols, vous en parlez bien à votre aise, vos femmes ne se mêlent que de faire l'amour ; mais en France, ce n'est pas de même ; nous en avons trois qui seraient capables de gouverner ou de bouleverser trois grands royaumes : la duchesse de Longueville, la princesse Palatine, et la duchesse de Chevreuse ».

Corneille ne songe pas à peindre exactement les modèles que lui donne le temps présent. Il subit

(1) Cardinal DE RETZ. *Mémoires*, tome II, p. 182, 183, 184.

(2) *Ibid.*, tome II, p. 186, 187.

assurément l'influence de la vie contemporaine, il l'observe ; mais dans les caractères de femmes politiques qu'il a sous les yeux, il choisit les traits suivant l'inclination de son génie. Ce qu'il écarte, c'est l'aveugle cupidité, l'insouciance du bien public, ce dérèglement de l'esprit qui peut les mener jusqu'à un complet oubli de leur pays. Ce qu'il retient, c'est l'énergie. Rarement un artiste a fait une pareille transformation de ses modèles ; Corneille métamorphose ces femmes que les mémoires du temps nous montrent déséquilibrées et comme dévoyées ; il leur donne le sens du devoir, la raison et l'amour du pays qu'il aurait voulu voir en ses modèles.

CONCLUSION

La leçon qui se dégage de l'étude des tragédies de Corneille est simple ; elle tient en deux mots : bien penser. Car bien penser, c'est bien agir.

La pensée est la racine de nos paroles et de nos actions ; elle produit des fruits selon son espèce : une pensée juste, aussi longtemps qu'elle demeurera juste, ne peut produire que de bonnes actions ; une pensée fausse ne peut produire que des actions mauvaises.

L'effet de la pensée se fait sentir au delà de l'action immédiate : elle forme peu à peu le caractère, l'habitude de bien penser forme une raison juste et celle de mal penser fait une conscience mauvaise ; il n'est donc pas indifférent de penser d'une façon ou d'une autre. Puisque la seule différence qui existe d'un homme à un autre est sa conscience, il est de suprême importance qu'elle soit juste.

Cette vérité nous est amplement démontrée dans toute l'œuvre de Corneille ; nous n'en choisirons que deux exemples : Pauline, de *Polyeucte*, et Marcelle, de *Théodore*. Les sentiments de ces deux femmes sont l'amour conjugal et l'amour maternel. Ces sentiments sont légitimes : Pauline et Marcelle ont non seulement le droit, elles ont le devoir d'aimer, l'une son mari, l'autre sa fille. D'où vient donc que des sentiments si justes puissent conduire une de ces femmes à l'héroïsme et précipiter l'autre au crime ? La différence est-elle dans leur volonté ? Non, car ces deux femmes ont, l'une et l'autre, une volonté également énergique. Cette différence n'est pas non plus dans leur douleur ; car elles souffrent également ; elle n'est pas davantage dans leur sincérité :

Marcelle, en commettant ses crimes, croit sincèrement qu'elle a le droit d'agir comme elle fait. Pourtant, la sincérité n'est pas une excuse, elle n'a jamais sauvé personne des désastres irréparables qui sont parfois la suite d'une mauvaise action, et l'on peut même dire que la plupart des crimes qui se commettent dans le monde sont commis en toute sincérité. La différence n'est donc pas dans la légitimité de leurs passions, leur douleur, leur volonté ou leur sincérité : elle est dans leur pensée. Là est la bifurcation des chemins qui conduisent, l'un à la vertu, l'autre au crime.

Marcelle se dit, sans doute, comme tous les scélérats, qu'elle a le droit de penser à sa guise ; que sa fille est au dessus de tout. C'est l'erreur de son sentiment ; rien n'est au-dessus de tout, constamment, absolument ; j'entends, rien n'est réel, ni supérieur à tout, excepté la force d'un idéal. Marcelle pense qu'elle est libre, qu'on ne peut lui imposer une façon de penser qui ne soit pas la sienne ; qu'elle seule a droit de choisir. Tous les criminels, tous les oppresseurs, tous les tyrans pensent ainsi ; mais nous n'appelons pas cela de la liberté, c'est de la licence ou de la tyrannie ; il n'y a de vraie liberté que dans ce qui est juste ; et lorsque cette autre prétendue liberté se donne libre cours, elle écrase la vraie sous le poids de la force.

L'effet de la pensée va plus loin encore. Les actions portent en elles leurs conséquences heureuses ou funestes, selon qu'elles sont elles-mêmes bonnes ou mauvaises. L'action faite, il ne nous appartient pas d'en arrêter les conséquences. L'action est donc le facteur de la destinée et nous sommes, par conséquent, un moment avant d'agir, les maîtres de notre destinée par notre pensée. Voilà l'abîme qui sépare

Corneille de Racine. Racine donne comme facteur de la destinée, la passion ; il attribue les passions à la fatalité puisque la nature humaine est essentiellement mauvaise et ne peut rien produire de bon ⁽¹⁾. Selon Racine, la fatalité, l'action et la destinée ne sont qu'une seule et même chose. Nous sommes le jouet de la fatalité qui nous jette à notre perte, à moins que la grâce n'intervienne au moment où nous allons sombrer, ne nous prenne en remorque et ne nous abandonne plus. Pris entre deux forces étrangères contre lesquelles nous sommes impuissants : la fatalité et la grâce, nous ne serions donc autre chose que des épaves !

Corneille qui voit dans l'homme un être libre et seul arbitre de sa destinée, nous donne le secret de cette liberté en trois mots, lesquels, comme trois brins d'une corde peuvent être tordus ensemble pour ne faire qu'un : la pensée, l'action, la destinée.

Vu et admis à soutenance, le 23 mars 1920 :

*Le Doyen de la Faculté de Lettres
de l'Université de Paris,*

Vu et permis d'imprimer : — F. BRUNOT.

Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris :

Pour le Vice-Recteur :

L'Inspecteur de l'Académie,

ISTRIA.

(1) PHÈDRE. *Cetone* : « On ne peut vaincre sa destinée ». (Acte IV, scène 6). Il n'y a pas un seul personnage de Corneille qui parlerait ainsi.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
Avant-propos	IX

CHAPITRE PREMIER

La femme française telle qu'elle est dépeinte dans le théâtre et le roman contemporains. — La femme française pendant et après la guerre. — L'idéal cornélien et l'idéal français. — Le théâtre de Corneille, école de grandeur d'âme et de bon sens.	13
---	----

CHAPITRE II

LES RÔLES

Ce que Corneille étudie dans son théâtre : la vie. — Source d'inspiration : l'histoire. — La fatalité. — Fatalité externe : Œdipe. — Fatalité interne : Médée. — Les caractères contradictoires : Cléopâtre, Rodogune, Léontine. — Les rôles passifs : Sabine, les infantes. — Les utilités. — Les abstractions. — Les féeries	21
--	----

CHAPITRE III

LES HÉROÏNES

Les différents types de femmes que l'on trouve dans le théâtre. — Le type cornélien. — Essais de classification : d'après les passions ; classification de M. Lanson.	
---	--

	Pages.
— Liberté et santé morale. — Les vaincues : Camille, Marcelle. — Les héroïnes victorieuses : Cornélie, Laodice, Emilie, Chimène, Pauline	43

CHAPITRE IV.

LES FEMMES DE COUR

Les trois rythmes de mouvement dans le théâtre de Corneille. — La politique. — L'ambition. — L'amour et les affections de famille. — Les immobiles. — Les caractères antithétiques	87
--	----

CHAPITRE V

LES INFLUENCES ET LES MODÈLES DE CORNEILLE	129
--	-----

CONCLUSION	147
------------	-----

BIBLIOGRAPHIE

EDITIONS

- Le Théâtre de Corneille.* . . Paris, de Luynes, 1668, 4 vol. in-8°.
Le Théâtre de Corneille. . . Paris, de Luynes, 1682, 4 vol. in-12
Théâtre de Pierre Corneille. Ed. de Voltaire avec des commentaires Genève, 1764, 12 vol. in-8°
Œuvres de Pierre Corneille. Ed. Marty-Laveaux, 1862-1868, 12 vol. in-8°.

OUVRAGES CONSULTÉS

- GUILHEM DE CASTRO. *La Jeunesse du Cid* (Trad. Dieulafoy).
 EURIPIDE *Médée.*
 SOPHOCLE *Œdipe-Roi.*
 HÉMON. *Don Sanche d'Aragon*, 1896 (Introductⁿ).
 BALZAC. *Œuvres*, Ed. Moreau, 1854, 2 vol.
 EPICTÈTE *Manuel.*
 ARISTOTE *Morale à Nicomaque.*
 DESCARTES. *Traité des Passions.*
 M^{ll}^e DE SCUDÉRY . . . *Artamène ou le Grand Cyrus*. 1649-1653, 10 vol.
 SOMAIZE *Dictionnaire des Précieuses*, 1661.
 M^{me} DE MOTTEVILLE. *Mémoires*, 1723, 5 vol. in-12.
 id *Mémoires*, Ed. Riaux, 4 vol. in-12.
 LA ROCHEFOUCAULD . *Mémoires*, Ed. des Grands Ecrivains.
 Cardinal DE RETZ. . . *Mémoires*, Ed. Champollion, 1837.
 Victor COUSIN. . . . *La Société Française au XVII^e siècle*, 2 vol. in-8°.
 id. *Madame de Sablé*, 1854, in-8°.
 id. *Madame de Hautefort et Madame de Chevreuse*, 1856, in-8°.
 id. *Jacqueline Pascal*, 1845, in-8°.
 id. *La Jeunesse de Madame de Longueville*, 1853, in-8°.
 id. *Madame de Longueville pendant la Fronde*, 1859, in-8°.

- SAINTE-BEUVE . . . *Portraits littéraires*, Tome I.
id. *Nouveaux lundis*, Tome VII.
id. *Port-Royal*, Livre I, Chap. VI.
BRUNETIÈRE . . . *Epoques du théâtre français*, 1^{re} et 2^e
conférences, 1892, in-16.
id. *Corneille*. *Revue des Deux Mondes*,
15 août 1888.
Jules LEMAÎTRE . . *Impressions de théâtre*, Tomes I, III, V.
id. *Pierre Corneille*. (Histoire de la littérature française, publiée sous la direction de Petit de Julleville), Tome IV, pages 263, 346.
Francisque SARCEY . *Quarante ans de Théâtre*. Tome II.
G. LANSON *Corneille*, Hachette 1913, in-16.
id. *Hommes et Livres* Le Héros cornélien et le Généreux, selon Descartes, 1895, in-16.
L. ZANTA *Le Stoïcisme au XVI^e siècle*, Paris, 1914, in-8°.
-

